



WALTER GARCIA

**Bim Bom**

*A contradição sem conflitos de João Gilberto*

Apresentação de Caetano Veloso



PAZ E TERRA

### Capítulo III

A base é uma só, mas...

Concluída a especulação acerca do baixo na batida da bossa-nova — semelhante à accentuação de sambas influenciados pelo jazz, à marcação do samba-canção tradicional e à redução dos ataques de contrabaixo, pelo violão, no acompanhamento de sambas-canção *modernos*—, o foco se dirige às figuras rítmicas dos acordes nessa batida. Vimos que companheiros de João na Bossa-Nova acusaram dois elementos aí presentes: o tamborim e a divisão *jazzística* do samba.

Para que se investiguem essas duas influências, é necessário avançar um pouco na observação da técnica de violão utilizada por João Gilberto, Candinho e Luiz Bonfá. Ocorre que, na batida do samba-canção que esses violonistas executam entre 1956 e 1958, assim como na batida do bolero ouvida com Candinho, e nas batidas do baião e da valsinha feitas por João, não apenas o contrabaixo se encontra sintetizado, mas também os ataques de acordes do piano: enquanto o primeiro se torna o toque de polegar da mão direita nos bordões, o segundo é reduzido aos toques de indicador, médio e anular da mesma mão, responsável pelo padrão rítmico. Assim, por exemplo, se pensarmos no trio de piano, contrabaixo e bateria que forma a base do acompanhamento de “Quando ela sai”, cantada por João Gilberto em 1952, veremos que na introdução de “Caminho de pedra”, executada pelo baiano em 1958, o contrabaixo, ausente, passou

a ser o polegar, e o piano, também ausente, os dedos indicador, médio e anular da mão direita do violonista.

Ora, com essa mesma técnica a batida da Bossa-Nova será produzida. Entende-se, agora, por que o contrabaixo não comparece à maioria dos discos de João: não há necessidade do instrumento, segundo o princípio de que a canção se estrutura a partir do ritmo do violão e, portanto, nenhum outro elemento deve prejudicar o padrão aí mantido. Nessa mesma linha, quando o contrabaixo é incluído pelo arranjador, salvo poucas exceções, sua função é somente amplificar o baixo regular e uniforme da batida.

Abrirei aqui um pequeno parêntese. A partir dessa técnica *moderna*, nos anos 50, o violão passa a diferir radicalmente do instrumento que tanto interessou nossos compositores eruditos nacionalistas, na primeira metade do século, pelos contracentos de seu bordão no acompanhamento do choro. Acontece que, no âmbito da canção popular, essa baixaria do violão já está em declínio desde a “década de 30, quando os violonistas dos chamados conjuntos regionais da era do samba batucado adotam o acompanhamento de ritmo de percussão”.<sup>35</sup> Não é, portanto, exatamente contra o *bordoneio* do violão que a batida da Bossa-Nova reage, e sim contra esse modo percussivo de tocar com a mão solta, sem a preocupação de diferenciar o acento de baixo do ataque de acorde, misturando-os sempre; na explicação de Baden Powell:

o dedo bate mais ou menos de qualquer maneira, à la brasileira vamos dizer assim; a mão cai no violão à vontade. Você pega três cordas com três dedos, dá sempre o baixo; o João colocou ritmo com a técnica, por isso é que ficou mais simples e mais limpo para se ouvir.<sup>36</sup>

“A técnica”, como Baden fala, refere-se obviamente à maneira de tocar seguida, desde o samba-canção *moderno*, não apenas por João Gilberto, mas também por Luiz Bonfá e Candinho.

35. Cf. TINHORÃO, 1991, p. 105.

36. Cf. MELLO, op. cit., p. 139.

Resta saber das figuras do tamborim, na batucada, e do piano, no samba *jazzificado*, para que se possa compreender a formação da batida da Bossa-Nova, e em que medida o seu desenho de ataques de acordes *salto* em relação ao samba-canção. Começarei pelo instrumento citado, unanimemente, por todos aqueles compositores da Bossa como inspiração para a batida.

#### O TAMBORIM E AS VARIAÇÕES DO BRASILEIRINHO

##### 1. A NÃO-REGULARIDADE DO TAMBORIM NO SAMBA

Enquanto o surdo, na batucada de samba, mantém, de forma regular, a acentuação em síncope no segundo tempo do compasso binário, o princípio que rege o comportamento do tamborim é a *não-regularidade*. Isso se deve ao fato de o naipe deste instrumento, além de conduzir uma marcação contínua, ser responsável por emoldurar, com seu timbre agudo, certas partes do canto por meio de várias figuras (nessa função é que ele, principalmente, se destaca em meio à massa sonora). Dependendo da sugestão do próprio ritmo melódico, ou da criatividade de do mestre de bateria, temos desenhos menos ou mais inventivos. Entretanto, pode-se apontar, como princípio desse procedimento, a variação de uma figura básica que, de tão característica, é chamada no meio musical de *brasilvirinha*, e que inclusive, por vezes, é de fato executada. Do mesmo modo, numa roda de samba, por conta de geralmente o andamento musical ser mais lento e haver só um tamborim, este instrumento está mais livre do que quando em naipe para tocar e para alterar, com muita variedade e sempre de forma sincopada, o desenho que lhe serve de modelo.

Quando desenvolve sua marcação contínua, o tamborim permanece colado aos outros instrumentos que mantêm, na

batucada, a subdivisão do compasso binário em oito semicolcheias<sup>37</sup> com acentuação nas *cabegas* de cada tempo — pandeiro, ganzá, chocalho ou caixa. Esse fluxo de base indica, no samba, os pontos possíveis de síncope, a qual estrutura não só todo o acompanhamento como também o canto. A medida que o tamborim se desprende dal para percudir ou para variar o *brasilierinho*, de certa forma recorta esse contínuo com desenhos traçados a partir da diferenciação dos ataques sincopados, uniformemente, na base. No entanto, realirme-se que, se o fluxo de semicolcheias lhe aponta os lugares para acentuar, é a *brasilierinha* que lhe determina qual forma atribuir ao conjunto de ataques, ou seja, ao movimento completo.

O tamborim, portanto, nem desenha ritmos regulares, nem exatamente irregulares, uma vez que suas variações remetem a um modelo, por vezes de fato percudido. Nesse sentido é que se nomeia o princípio de seu padrão rítmico como *não-regular*.

## 2. A HISTÓRIA DO BRASILEIRINHO E DE SUAS VARIAÇÕES

Antes do samba, o ritmo *brasilierinho* já é notado no maxixe. Na verdade, além de ainda hoje ser bastante freqüente, essa figura tem um passado respeitável. Mário de Andrade chegou a tomá-la como exemplo da “síncope americana” e a especular sobre a sua origem. Identificando-a no “jazz, [no] maxixe, em geral toda síncope brasileira e mesmo no tango platinino”, Mário opina, especificamente no nosso caso, que ela teria nascido na deformação da polca (dança da Boêmia, por nós importada de Paris) pela habanera (canção e dança dos negros levados a Cuba, por nós importada após sua repercus-

são na Europa) e, a seguir, pelo maxixe, que lhe teria dado forma final.<sup>38</sup> José Ramos Tinhorão, porém, nega a presença da habanera nessa linhagem, sem se reportar especificamente às formas das figuras rítmicas mas apresentando, como uma de suas principais provas, o repertório dos chorões, inventores do maxixe. Sua opinião — com a qual eu concordo — é que a gênese deste ritmo se deu em interação com a dança, num processo similar ao que já defendi como a explicação mais plausível para a ocorrência de síncope no surdo do samba e no baixo do samba-canção *moderno* das casas noturnas dos anos 50.<sup>39</sup> A controvérsia, contudo, é interessante à medida que Mário de Andrade se baseia no uso freqüente da *tercina* pela habanera para compreender a criação do ritmo *brasilierinho*. De fato, a figura deste — semicolcheia, colcheia, semicolcheia — está bem próxima daquela, uma divisão do tempo em três partes iguais. Mas se tanto no samba atual quanto na própria bossa de João a *tercina* é bastante comum (assim como a variação do *brasilierinho* pelo desenho de colcheia, semicolcheia, semicolcheia, que Mário também inclui como intermediária entre a polca e o maxixe, sob influência da habanera), é igualmente verdade que a percussão dos negros brasileiros a utiliza em outros acompanhamentos sem que se possa afirmar, com certeza, que isso se deva a determinado influxo. Apenas a título de ilustração, pode-se citar o jongo, canto e dança que saiu dos terreiros como o samba e, diferentemente desse, embora profano manteve-se vinculado à religião. Pois no jongo que se bate ainda hoje em Guaratinguetá (SP), a base do acompanhamento percussivo, em seu compasso binário, são duas *tercinas*,

37. Cada *semicolcheia*, portanto, dura  $\frac{1}{4}$  de tempo, considerando-se que

a medida de cada tempo seja uma *seminina* (quatro *semicolcheias* ou duas *colcheias* valem o mesmo que uma *seminina*)...

38. Cf. ANDRADE, 1989, verbete *síncope*, pp. 475-8. Para uma discussão mais completa do tema, cf. ANEXO I.

39. Cf. TINHORÃO, 1991, pp. 58-74; 92. Para um aprofundamento do tema, cf. ANEXO I.

enquanto o canto se utiliza predominantemente de divisões pares do tempo, numa sobreposição polirrítmica.<sup>40</sup>

O padrão do maxixe se compõe do *brasileirinho* no primeiro tempo do compasso binário e, a seguir, duas colcheias. Na opinião de Mário, “essa constante rítmica, definitivamente firmada no fim do século desenove e principalmente no começo do século XX, estabelece o caracter rítmico básico da dança brasileira”, sendo, por isso mesmo, considerada por ele a “característica mais positiva” do nosso ritmo.<sup>41</sup> No samba, o padrão básico de acompanhamento repete a *brasileirinha* nos dois tempos do compasso, inclusive no mais tradicional samba-canção. O que se discutirá a seguir é de que forma os ataques de baixo e de acordes se distribuem nos desenhos desses gêneros e como os padrões se modificam ao longo da pré-Bossa-Nova, por interferência das experimentações que o samba-canção *moderno* e o samba-jazz realizam nesse período. Ao fim, o quadro de formação da batida da bossa-nova estará delineado, e se poderá, enfim, verificar a partir de quais elementos João Gilberto organiza o ritmo de seus acordes.

#### A REGULARIDADE DO SAMBA-CANÇÃO

##### 1. O SAMBA-CANÇÃO TRADICIONAL E A TÉCNICA MODERNA DE VIOLÃO

O padrão de dois *brasileirinhos* do samba é mantido na base do acompanhamento tradicional do samba-canção. O baixo, em

sua acentuação por igual nas cabeças dos tempos do compasso, marca o início do desenho, que é completado pelas síncopes dos acordes. Das gravações de Orlando Silva, entre 1935 e 1940, até “Quando ela sai”, com o jovem João Gilberto, em 1952, a única alteração é a fórmula de compasso, que muda de binária a quadrinária. O padrão, no entanto, permanece o mesmo, uma vez que todos os valores de duração, tanto de baixo quanto de ataques de acorde, dobram nessa mudança.

Essa é a batida do samba-canção feita por Luiz Bonfá, Candinho e João Gilberto, entre 1956 e 1958, nos acompanhamentos de sambas-canção igualmente quaternários. Seu núcleo rítmico é a marcação de baixo seguida pela primeira síncope do acorde, uma figura que inclusive está em “Caminho de pedra”, executada por João Gilberto. Em outras palavras, ao se suprimir o segundo ataque do acorde após o acento do baixo — ou o último ataque de cada *brasileirinha* —, o gênero não se descaracteriza. O padrão é *regular*, sendo sua redução ao núcleo a principal alteração em seus ataques de acorde, e *simétrica*, uma vez que o movimento feito no primeiro tempo é repetido no segundo. A monotonia que se entrevê pela descrição certamente é responsável pelo fato de, nas gravações, não se manter a batida ao longo de toda a canção. Luiz Bonfá, em “Se todos fossem iguais a você”, insere a batida do bolero e o arpejo de acordes no acompanhamento. Candinho, na realidade, apenas executa a batida do samba-canção no *intermezzo* instrumental, antes que se repita a segunda parte de “Duas contas”. E João Gilberto tem participação discreetíssima no arranjo de Tom Jobim para “Caminho de pedra”, mas, ainda assim, intercala o núcleo rítmico na reiteração cíclica da batida. Já em “Medo de amar”, na qual seu violão atua com um pouco mais de destaque, há também o arpejo de acordes.

João buscou outros desenhos em “Eu não existo sem você”, de compasso binário. Mas é aconselhável descrever antes a gravação de “Outra vez”, cantada por Dick Farney, a fim de assi-

40. O jongo é batido em Guaratinguetá nos sábados de junho próximos aos dias de Santo Antonio, São João e São Pedro. Para uma descrição da festa, cf. GARCIA, 1997. Para conhecer outras formas rítmicas de seu acompanhamento no Vale do Paraíba paulista, bem como obter maiores informações sobre o assunto, cf. RIBEIRO, 1984. Sobre o jongo no Rio de Janeiro, cf. Valéria Fernandez, “O jongo no Rio de ontem e de hoje”. In: *Vangens*, 1986, pp. 135-144; ver também VALENÇA & VALENÇA, 1981, pp. 6-13.

41. Cf. Mário de Andrade, “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil” e “Marcelo Tupinambá”. In: ANDRADE, 1963a, pp. 82 e 118.

nalar quais novidades se encontram no violão do baiano, pois não é somente no padrão do baixo que esses registros concordam.

## 2. O SAMBA-CANÇÃO MODERNO

É evidente que as variações no padrão do baixo vêm acompanhadas, via de regra, por modificações nos ataques de acordes. A análise em separado do comportamento de um e de outro elemento é apenas uma estratégia para se apreender, ao fim, de que modo se formou e qual a estrutura da batida Original da bossa-nova. No capítulo anterior, sete sambas-canção *modernas* foram divididos em três tipos, de acordo com cinco inovações verificadas no desenho do baixo. As alterações agora, quando se olha para o ritmo dos acordes, são mais reduzidas, limitando-se a três:

- diminuição dos ataques pela metade, por conta da adoção de apenas uma *brasileirinha* com valores de duração dobrados em compasso binário;
- simplificação do desenho da *brasileirinha*, lançando-se apenas uma síncopa após o baixo, na configuração do núcleo rítmico do acompanhamento;
- ataque de acorde na *cabeça* do tempo, junto à marcação do baixo.

A fim de melhor explicar essas variações nos sambas-canção binário ou quaternário, será efetuada uma divisão simples em termos de fórmula de compasso. Sempre que necessário, procurarei relacionar as inovações ora apontadas com aquelas examinadas no comportamento do baixo. Por meio dessa análise, a *regularidade*, pouco contrariada, será confirmada como o princípio geral de estruturação do acompanhamento desse gênero, apesar das experiências empreendidas durante a pré-Bossa-Nova.

a) “Outra vez” (A. C. Jobim), com Dick Farney — 1954

O padrão rítmico dessa gravação, em compasso binário, realiza uma operação curiosa. Tornando-se como modelo a batida do samba-canção, é como se a figura quaternária executada pelos violonistas tivesse sido aqui cortada pela metade. Já olhando-se para o samba-canção tradicional cantado por Orlando Silva, é como se o seu desenho binário tivesse sido distendido, perdendo em balanço o que recuperou em melodia e harmonia.

Tentarei explicar isso melhor. Chamarei *célula rítmica* ao padrão contido em um compasso, ainda que dentro dele haja dois movimentos iguais. Dessa forma, creio que privilegiarei a organização do tempo próxima à prática do músico popular. Pois bem, o que se ouve com Orlando Silva é um compasso binário abrigando uma célula rítmica formada justamente por dois movimentos idênticos (dois *brasileirinhos*), um em cada tempo do compasso. Com Dick Farney, em “Outra vez”, o compasso binário abriga uma célula rítmica com apenas um desses movimentos que, por não se repetir no compasso, gera um padrão no qual os ataques duram o dobro do tempo em relação aos da célula anterior, e o número total desses ataques cai pela metade (executa-se somente um *brasileirinho* mas dobram-se os valores de duração dos acordes). Assim sendo, o balanço se distende, tornando-se mais próximo do sentimentalismo da balada norte-americana (apesar de essa ser tradicionalmente quaternária) que da dança do samba, a qual, com Orlando, ainda permanece ao fundo. Por outro lado, essa lassidão permite que a canção se desapegue do pulso e se desenvolva noutro sentido, privilegiando não o ritmo mas o desenho melódico e o encadeamento harmônico. O que está de pleno acordo, aliás, com o abandono descrito pela letra — embora a promessa de que o sofrimento, o choro, a revolta, a tristeza e a saudade durem somente “até você voltar”, embora esta *promessa de felicidade*, reiterada nas palavras, esteja eclipsada na gravação. Vendo por outro ângulo, é

como se “Outra vez” tivesse adotado metade do compasso quaternário da batida dos violonistas e de “Quando ela sai”: se nesta célula há dois movimentos iguais que se iniciam no primeiro e no terceiro tempo (novamente, dois *brasilieirinhos* com os valores de duração duplicados), acompanhando Dick Farney há um só movimento iniciado a cada compasso binário (portanto, um *brasilieirinho* no qual a duração dos ataques dobrou).

Outra variação se dá quando dois acordes ocupam um mesmo compasso, e são tocados um em cada *cabeça* de tempo, com seus respectivos baixos. Nesse caso, o ritmo do baixo é análogo ao da bossa, mas o ataque dos acordes é bem distinto. Este é o único momento em que se quebra, timidamente, a regularidade dos ataques sincopados dos acordes e do padrão como um todo. No violão de João Gilberto para “Eu não existo sem você”, tanto a célula rítmica com um *brasilieirinho* distendido quanto a mera marcação dos tempos por baixo e acorde também estão presentes. Porém, há ali duas células novas: em uma, troca-se o segundo ataque de acorde por mais um acorde de bordão — o que já está previsto em “Outra vez”, na qual esta síncope, por vezes, é marcada conjuntamente por baixo e acorde; na outra, acentuam-se com o bordão as cabeças dos dois tempos do compasso, mas atrasa-se o acorde, sincopando-o e, por outro lado, reforçando a vigência da regularidade como princípio geral da organização rítmica, já que esta célula é formada por dois movimentos iguais.

(Apenas para que fique registrado, em 1958, “Estrada do sol”, de Tom Jobim e Dolores Duran, e “Caminhos cruzados”, de Tom e Newton Mendonça, seriam cantadas por Sylvia Telles com igual fórmula de compasso e com os mesmos padrões de acompanhamento dessa gravação de Dick Farney; os três arranjos são de Jobim.

“Caminhos cruzados” seria registrada por João Gilberto em 1977, e de sua interpretação se poderia falar, como Tom Jobim observou em relação a “Outra vez”, que “a música ficou

com uns espaços, enquanto o ritmo vai correndo solto, e as frases melódicas aparecem de vez em quando”<sup>42</sup>, não fosse o alongamento que sua voz imprime à duração das notas, após um início à moda de recitativo.)

b) “Solidão” (A. C. Jobim/Alcides Fernandes), com Nora Ney — 1954; “Teresa da praia” (A. C. Jobim/Billy Blanco), com Dick Farney e Lúcio Alves — 1954; “Se é por falta de adeus” (A. C. Jobim/Dolores Duran), com Dóris Monteiro — 1955; “Foi a noite” (A. C. Jobim/Newton Mendonça), com Sylvia Telles — 1956; “Por causa de você” (A. C. Jobim/Dolores Duran), com Sylvia Telles — 1957; e “Se todos fossem iguais a você” (A. C. Jobim/Vinícius de Moraes), com Sylvia Telles — 1957.

Em todos esses registros, mantém-se o padrão quaternário *regular* do samba-canção, transposto pelos violonistas na batida do gênero: o baixo acentua por igual o primeiro e o terceiro tempos e os acordes incidem em síncope, completando com quatro ataques as duas *brasilieirinhas* da célula. Mas à influência do bolero, apontada igualmente nos desenhos de baixo de todos os arranjos, não corresponde uma figura igual à batida feita ao violão, chamada justamente de batida do bolero: em relação à primeira metade do compasso, o movimento feito por ambos é igual, a figura de um *brasilieirinho* com os valores de duração dos ataques duplicados; a diferença está no lugar em que os acordes são atacados na segunda metade, pois, enquanto na batida feita ao violão eles vêm em síncope, após as *cabeças* do terceiro e do quarto tempos marcadas pelo bordão, nesses arranjos o acorde coincide com os baixos, estabelecendo uma união análoga à de “Outra vez”, em seu arranjo de 1954, e, como naquele caso, contrariando pouca coisa a regularidade do acompanhamento.

42. Cf. SOUZA & CALLADO, op. cit., p. 120.

De resto, o padrão continua apresentando, como regra, dois *brasileirinhos* por célula rítmica. Quando ele se altera, é por se reduzir ao núcleo rítmico do gênero: o baixo marca a *cabeça* do primeiro tempo e o acorde cai logo depois em síncope, figura repetida ao terceiro tempo. Para que se alcance esse desenho, há uma progressiva simplificação do acompanhamento desde “Solidão”<sup>43</sup> até “Foi a noite”, passando por “Teresa da praia” e “Se é por falta de adeus”<sup>44</sup>: inicialmente, o baixo reitera o segundo e o quarto ataques do acorde, ambos sincopados; a seguir, o acorde deixa para o baixo essa síncope, limitando-se a percudir dois acentos por célula; então, finalmente, o baixo também se exime da síncope, voltando a somente assinalar o primeiro e o terceiro tempos, enquanto o acorde permanece com seus dois ataques.

Quando chega “Por causa de você”, a simplificação se radicaliza e o piano não marca mais os acordes, ficando livre para dia-

43. “Solidão”, gravada em maio, um mês antes que “Outra vez”, e como esta também lançada em julho de 54, radicaliza ainda mais a influência da balada no samba-canção: a percussão está ausente, e a pulsação de seu compasso quaternário é mantida apenas pelo contrabaixo e pelos acordes do piano e da orquestra, em apoio ao canto declamado e dramático de Nora Ney. O arranjo e a regência são de Radamés Gnattali, que utilizou no selo seu pseudônimo. Vera Ruy Castro relata que, estando João Gilberto em Porto Alegre, “provavelmente de janeiro a agosto de 1955”, esta era a única música cantada por ele “até o fim no Clube da Chave” (Cf. CASTRO, op. cit., p. 142-4.) Um biógrafo da cantora assinala que o baiano “já manifestou em público a importância para si mesmo do estilo interpretativo que Nora introduziu” (cf. LENHARO, 1995, p. 110.) Até o momento, João não registrou a canção em disco.

44. Décadas antes de sua paródia anunciar filtro solar na tevê, em 1954 “Teresa da praia” é responsável pelo primeiro sucesso do compositor Tom Jobim. Já “Se é por falta de adeus”, embora não alcance no ano seguinte a mesma repercussão de “Teresa...”, foi regravaada por João Gilberto em 1994 (seu violão passa do samba-canção, com antecipação dos acordes, à batida da Bossa, mas essa acaba se desintegrando na mera marcação de acordes).

logar com o canto por meio de frases melódicas. Este é o momento de maior quebra na regularidade do gênero, mas seu efeito é atenuado pela base rítmica, mantida de forma convencional por contrabaixo e bateria. O procedimento do piano se repete em “Se todos fossem iguais a você” — gravação de 1957, com Sylvia Telles, realizada após o lançamento da canção com Roberto Paiva e o violão de Luiz Bonfá, feita no ano anterior —, mas aqui o instrumento concilia as duas funções, também descrevendo o padrão habitual dos ataques de acordes e, assim, retornando ao padrão regular e simétrico que caracteriza o acompanhamento rítmico tanto do samba-canção tradicional como do samba-canção *moderno*.

## O SAMBA-JAZZ

### 1. O JAZZ: REGULARIDADE E IRREGULARIDADE

Orientadas pelo baixo regular e homogêneo, as síncopes de acordes, no jazz, recortam a pulsação mantida pela bateria sem que haja, nesse sincopar, a permanência em um mesmo desenho, a exemplo do samba-canção, ou a variação de determinado modelo rítmico, como acontece com o tamborim na batucada de samba. Em sua descrição das características dessa música, Eric Hobsbawm assim aborda a questão:

Rítmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batuda constante e uniforme — geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente — que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal.<sup>45</sup>

45. Cf. HOBSBAWN, op. cit., p. 43.



Assim, em face do que foi visto até o momento, considera-se que o ritmo do jazz se organiza na articulação da *regularidade* do baixo com a *irregularidade* dos ataques de acordes. A denominação deste último princípio, contudo, não deve ser tomada ao pé da letra, mas entendida à luz de sua comparação com o padrão *regular* de acordes no samba-canção e, principalmente, com a *não-regularidade* do tamborim no samba. De fato, se não se diferencia o princípio rítmico dos acordes no jazz do comportamento do tamborim na batucada, não se alcança a especificidade deste que, recapitulando, orienta seus acordes pela variação de uma figura rítmica (a *brasileirinha*), às vezes realmente executada. Chamar, porém, a marcação *jazzista* de irregular, se serve bem à análise no quadro considerado, não deve negar uma característica presente, em vários níveis, não só no jazz como na música popular em geral: a reiteração. Tal irregularidade, assim, de forma alguma é aleatória. O termo, na verdade, se prende à idéia de que, no caso, não há um padrão rítmico que possa ser identificado como definidor do gênero musical, ainda que a partir das variações que dele são feitas — como ocorre no samba. Entretanto, isso não impede que, no jazz, células rítmicas de acompanhamento se repitam em determinada parte da música, sobretudo quando apóiam uma melodia com desenhos rítmicos recorrentes. E mesmo a mera marcação das *cabeças* dos tempos pelos acordes pode ocorrer, em especial nas passagens em que há quatro acordes por compasso quaternário.

Portanto, os princípios que regem a batucada de samba são regularidade (surdo) e não-regularidade (tamborim); no samba-canção, mantém-se com regularidade o padrão de acompanhamento; e o jazz reúne, rítmicamente, regularidade (baixo) e irregularidade (acordes). Para chegarmos, enfim, à batida da Bossa-Nova, teremos de passar antes pela influência do jazz no

samba, durante a década de 50, com a constituição do samba-jazz e do samba *modern*o.

## 2. JOHNNY ALF E JOÃO DONATO

Recorde-se que dois músicos cariocas foram apontados como inspiradores diretos do *grande salto* de João Gilberto, por atacarem os acordes, no samba, a partir da audição e da prática do jazz: Johnny Alf, ao piano, e João Donato, ao acordeão e, depois, também ao piano.<sup>46</sup> O primeiro esclareceu, em entrevista de 1968, alguns pontos importantes sobre o assunto:

No Jazz o pianista, quando faz o acompanhamento, nunca toca acordes marcando os tempos: o pianista de Jazz fica cercado o solista naquele prisma harmônico da música, apenas nas passagens necessárias. A música é que orienta a ele, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da BN tem justamente um pouco disso porque no caso de um cantor que se apresenta só com violão, ele se utiliza do instrumento como um cerco para sua voz, como o pianista e o solista de Jazz. E assim a marcação em contratempo resulta num balanço diferente. Esse balanço não havia na música tradi-

46. Além da declaração de Ronaldo Bóscoli, já transcrita no Cap. I, há ainda o depoimento de Caetano Veloso: "João [Gilberto] dava um ritmo muito especial ao violão. Ele disse certa vez que havia aprendido essa batida olhando a forma de João Donato tocar piano". (Cf. SÁNCHEZ, 1995, p. 122.) Alf e Donato, assim como Nora Ney e Dóris Monteiro, foram alguns dos membros do Sinatra-Farney Fan Club, que funcionou na Tijuca de fevereiro de 1949 a julho de 1950. Sobre as preferências musicais do clube, suas *jam sessions*, o acesso a discos e a informações de jazz no período, bem como sobre a fundação de outros clubes nos mesmos moldes, cf. CASTRO, op. cit., pp. 31-63; sobre a influência de Alf e Donato em João Gilberto, ao lado de vários outros nomes contabilizados pelo jornalista, cf. p. 147.

cional que era muito pesada. O sincopado da BN deu uma espécie de identidade ao movimento.

Eu pude explicar facilmente para você, porque esse cerco era uma coisa que eu fazia: eu tinha justamente mania de harmonizar e me acompanhar não marcando, compreende? O João ia muito à Cantina e ficava horas e horas do meu lado, me vendo tocar e se entusiasitava com o meu modo de acompanhar, isso eu me lembro bem. Cantando, ele já tinha uma divisão bem afastada do habitual e eu me sentia muito bem acompanhando ele, principalmente harmonicamente: o que eu fizesse, não tinha problema. Dessa intimidade, pode ter se dado alguma idéia. Há muitas músicas minhas que ele sabe.<sup>47</sup>

(A *Cantina* a que Alf se refere é a Cantina do César, de César de Alencar, onde o músico fez sua estreia profissional em 1952.)<sup>48</sup>

Especificamente em relação ao que se investiga, o caráter mais pesado que Johnny Alf aponta na música brasileira tradicional decorre do fato de que nela, como já se disse sobre o samba-canção em particular, o padrão rítmico dos acordes praticamente não se modifica, mantendo a mesma célula, por todos os compassos, de forma regular e simétrica. Além disso, embora esse acompanhamento seja sincopado — ao contrário do que Alf deixa implícito —, sua repetição generalizada acaba tornando o balanço previsível e, assim, o próprio efeito da acentuação no contatempo é amortecido. É sob influência do jazz que o samba-canção *moderno* passa, na pré-Bossa-Nova, a *criar espaços*, reduzindo seu padrão de acompanhamento ao núcleo rítmico ou, de forma mais radical, livrando o piano da obrigação de marcar os acordes para deixá-lo apenas comentar o canto, como acontece em “Por causa de você”.

47. Cf. MELLO, op. cit., pp. 80-1.

48. Cf. CASTRO, op. cit., p. 95. O jornalista dá notas do jovem João Gilberto admirando Johnny Alf e cantando acompanhado por seu piano às pp. 94-7.

Agora veremos que essa simplificação também atingiu o samba. No mesmo período, dois registros feitos por Johnny Alf ilustram sua declaração e mostram, na prática, com quais modificações ele levava à música brasileira sua preferência pelo ritmo do jazz e de que forma essa atuação acaba se refletindo em João Gilberto. Além dessas duas gravações, uma terceira, com João Donato ao acordeão, completará o quadro inicial da interferência do jazz no samba da pré-Bossa-Nova.

O primeiro registro, “Falsete” (1953), de autoria do próprio Alf, é um samba-jazz ou um choro *jazzificado*, e esta última decorre do próprio caráter experimental do tema. Em relação ao ritmo de baixo e de acordes, enquanto o contrabaixo segue a escola *jazzista*, marcando os quatro tempos por igual e também fraseando em convenção com a melodia tocada pelo violão, o piano de Alf apresenta três procedimentos também adotados, de modo relevante, pela batida de João Gilberto:

- os acordes são tocados de forma bastante econômica (como ainda pouco se fazia na música brasileira), reduzindo-se drasticamente o número de ataques em relação à célula rítmica de dois *brasileirinhos* — de seis acentos ouvidos no padrão do samba, percutem-se apenas dois;
- em algumas passagens, antecipam-se os acordes em relação ao baixo (outro recurso, até então, nada habitual em nossa música);
- apesar da “espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia”, aprendida no jazz, o pianista repete, cercando uma melodia rítmicamente reiterativa, desenhos sincopados que formam um padrão composto por duas células diferentes, ou seja, uma figura que se reinicia a cada dois compassos binários (a mera marcação de tempos com os acordes, que se sucedem rapidamente, também é executada, mas isso não assume grande importância para este estudo).

Este terceiro ponto merece ser um pouco aprofundado. Tendo aparecido, muito provavelmente, a partir da sobreposição do quaternário do jazz ao binário do samba — sugestão que talvez tenha chegado a João diretamente, sem necessidade da mediação de Johnny Alf —, este tipo de acompanhamento na verdade recupera um procedimento já observado na polca. No fundo, o que se promove é uma quebra na simetria entre o desenho de ataques de acordes, na realidade quaternário, e a melodia em compasso binário. Boa parte da maleabilidade do ritmo organizado por João Gilberto se deve a essa idéia.

A segunda gravação feita com o piano de Johnny Alf é “Pra que discutir com madame” (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa), de 1954, na qual ele, sozinho, acompanha a voz de Jonas Silva. Trata-se de um registro não-comercial, em acetato, desse samba que João gravaria ao vivo em 1985 (disco lançado em 86) e 1994. Alf, agora, repete apenas a segunda célula da figura reiterada em “Falsete”, num padrão de um só compasso binário. Esse dado, se de um lado contraria o que se apontou como (talvez) um legado das experiências do pianista à batida de João, de outro programa, pode-se dizer, a substituição do desenho de dois *brasilierinhos* por um novo modelo a ser variado segundo o princípio de não-regularidade do samba — pois se o princípio de irregularidade do jazz fosse implantado com mais rigor, por certo não haveria esse apego a uma idéia já antes executada. E foi justamente na busca de uma nova base que João investiu, no processo de criação de sua batida original. O desenho que ele alcança, ao fim, se não é tão econômico quanto as células de Johnny Alf (cada qual traz apenas dois ataques), ao menos reduz a quatro os seis pontos de acento previstos pelo padrão de duas *brasilierinhas*, típico do samba.

Por fim, João Donato tem um importante registro ao acordeão, acompanhando o conjunto vocal Os Namorados em “Eu quero um samba” (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa), lança-

da em julho de 1953, dois meses antes de “Falsete”.<sup>49</sup> Neste arranjo, o contrabaixo descreve a marcação do surdo mas, por vezes, oscila, tendendo a acentuar por igual os dois tempos do compasso binário, enquanto o acordeão recorta a pulsação tradicional do pandeiro variando, deve-se imaginar, a *brasilierinha*.

Com essa atuação, Donato concorda com o tamborim tanto no princípio de não-regularidade quanto no próprio modelo a ser alterado. Não por acaso, algumas figuras rítmicas suas realmente se assemelham a desenhos executados por esse instrumento na batucada e, mais tarde, também por João Gilberto na bossa. No entanto, a base que o baiano sintetizou não é ouvida ainda aqui. Deixando de lado a própria criatividade de João, o motivo também está no fato de que o acordeão de Donato não segue a idéia de simplificação, mas chega a utilizar vários desenhos de quatro semicolcheias (algumas, por vezes, abafadas) para os acordes, aumentando o número de ataques em relação ao padrão do samba. Esta figura prolixa, aliás, também é feita pelo tamborim, já se disse, quando este se entrega à marcação contínua colada ao fluxo de semicolcheias.

Um outro aspecto a considerar é que nenhum padrão rítmico de acordes se organiza em “Eu quero um samba”, como ocorre em “Falsete” ou “Pra que discutir com madame”. Donato pratica antes a variação do modelo do gênero que a busca de um novo desenho. Quanto à síncopa que antecipa o acorde em relação ao baixo, também ela é feita por seu acordeão. Na verdade, embora incorporado à nossa canção popular mediante o

49. No comentário entusiasmado — e um tanto desmedido — de Ruy Castro, nesta gravação “os baixos de seu acordeão [de Donato] fraturavam o ritmo como uma metralhadora de síncopes e produziam uma batida que antecipa, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de “Chega de saudade”. Cf. CASTRO, op. cit., p. 58. A amizade do jovem João Gilberto com João Donato é relatada às pp. 77-80. “Eu quero um samba” foi gravada pelo baiano em 1973.

exemplo do jazz, este recurso já estava previsto pelo canto brasileiro há muito tempo. Antes da famigerada influência, entretanto, a voz se antecedia ao baixo, sugerindo a mudança do acorde também em síncope, mas este não se adiantava, permanecendo fiel à *cabrega* do compasso. Nesse sentido, adotar o acorde antecipado foi apenas uma questão de adequar o acompanhamento do samba à malandragem da melodia.<sup>50</sup>

### 3. O SAMBA MODERNO:

“Samba não é brinquedo” (A. C. Jobim/Luiz Bonfá), com Dora Lopes, Bonfá e seu Conjunto — 1956; “Mulher, sempre mulher” (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes), com Roberto Paiva, regência e piano de Tom Jobim, violão de Luiz Bonfá — 1956; “Mocinho bonito” (Billy Blanco), com Dóris Monteiro — 1957; e “Aula de matemática” (A. C. Jobim/Marino Pinto), com Sylvia Telles, violão de Candinho — 1958.

Ao aproveitamento inicial de lições *jazzistas* por Johnny Alf e João Donato, seguem-se cronologicamente quatro registros que finalizam o estudo das modificações nos ataques de acordes verificadas no samba *moderno* durante a pré-Bossa-Nova. O conjunto analisado é representativo de encaminhamentos rítmicos feitos na mesma direção perseguida por João Gilberto, entre 1955 e 1957, quando este se ausenta do Rio de Janeiro para, na volta, trazer formulada sua batida ao violão. Em outras palavras, se o *grande salto* da Bossa-Nova foi dado, por todas as razões já expostas, em relação ao samba-canção, o trabalho do baiano, afinal de contas, dedica-se propriamente à *modernização* do samba. Assim, essas quatro gravações nos mostram tentativas bem mais próximas de “Chega de saudade” do que qualquer samba-can-

ção *moderno* aqui referido. No entanto, ressalte-se que a afirmação deve ser tomada com reservas à medida que a batida de João Gilberto, como se sabe, estrutura a Bossa-Nova sem determinar que o movimento se limite exclusivamente ao cultivo do samba.

Como norma geral, esses registros misturam a simplificação nos ataques de acorde (procedimento de Johnny Alf) com a liberdade proposta pelo jazz, esta praticada a ponto de não permitir que se notem muitos desenhos organizados e reiterados ao longo dos acompanhamentos. Sintomaticamente, há duas figuras que se destacam, por suas configurações mais nítidas, nos arranjos de 1956, enquanto nos dois anos seguintes radicaliza-se a espontaneidade rítmica. Assim, esses quatro exemplos mostram que o programa entrevisto, nas gravações de Johnny Alf, não é desenvolvido até que a batida da bossa-nova vem à luz já como seu produto final, na forma de um novo modelo a ser roçado e variado em lugar do padrão de dois *brasilvimbos*.

“Samba não é brinquedo” e “Mulher, sempre mulher” são as duas únicas composições de Tom Jobim, gravadas entre 1953 e 1956, em que se procura uma alternativa ao sambão praticado em seus outros seis sambas do período (cf. Cap. II). As duas células rítmicas aí organizadas, uma em cada arranjo, apresentam desenhos de dois compassos diversos do padrão repetido em “Falso” — ainda que em “Mulher, sempre mulher” se execute uma figura também tocada por Alf nesse tema e que, por coincidência, perfaz o ritmo do famoso “Quem, quem, quem, quem” de “O pato” (Jaine Silva/Neusa Teixeira), transformada por João Gilberto em *clássico* da Bossa. Em “Samba não é brinquedo”, a simplificação e a liberdade no ataque de acordes são realizadas pelo piano e, por vezes, também pelo violão, apesar de este frasar, comentando a melodia, a maior parte do tempo. Já em “Mulher, sempre mulher”, apenas o piano de Tom Jobim se comporta dessa maneira, pois Bonfá se mantém no acompanhamento rítmico-harmônico do canto à semelhança do cavaquinho

50. Para uma discussão mais aprofundada, cf. ANEXO I.

no conjunto regional e, quando não bate os acordes em convenção com o piano, descreve síncopes contínuas, coladas à pulsação da bateria — em suma, utiliza a antiga técnica percussiva do violão que vem “da era do samba batucado”, na década de 30. O baixo, por sua vez, acentua nas duas gravações o segundo tempo do compasso, na tradição do surdo de samba, valendo-se sempre da maior duração da nota que aí incide para exercer essa marcação (depois dela, no primeiro tempo do compasso seguinte, executa-se uma nota seguida de uma pequena pausa).

Em “Mocinho bonito”, é novamente o piano que está livre para sincopar, ora com acordes, ora com frases, sobre a base rítmica mantida por contrabaixo e pandeiro. Já em “Aula de matemática” não há piano, mas os acordes são sincopados pelo ritmo do violão, num arranjo que une de modo curioso a percussão do samba, o contrabaixo com acentuação semelhante ao surdo (novamente com ênfase na duração), mas também executando notas de passagem, e a orquestra com evocações eruditas.

A essa altura, creio que esteja traçado, em suas partes essenciais, o quadro de referências necessário para que se entenda a formação da batida da Bossa-Nova. O próximo passo é compreender qual princípio rege seus ataques de acorde e de que modo ocorre sua articulação com o princípio de regularidade do baixo, além de saber exatamente quais células rítmicas João Gilberto cita, em que medida elas são originais e de onde possivelmente vieram.

#### PRINCÍPIOS E FORMAS DA BATIDA DE JOÃO GILBERTO: REGULARIDADE DO BORDÃO E NÃO-REGULARIDADE DA BASE

##### 1. A ARTICULAÇÃO DOS PRINCÍPIOS NA BATIDA

Bem pesadas as coisas, pode-se ver que, seja no jazz seja no samba-canção, a marcação do baixo por igual, nos tempos

ditos fortes ou fracos do compasso, abre maiores possibilidades para o balanço dos ataques de acorde. Este balanço, ainda tomando por modelo o samba-canção e o jazz, vale-se da certeza daquela pulsação com acentos equivalentes para deslocar-se, acentuando os chamados contratempos. Assim sendo, pode-se afirmar que a lição tirada por João, daquilo que ele aprendeu com suas audições e com sua prática anteriores à Bossa-Nova, foi construir o ritmo a partir de uma marcação regular e uniforme (em intensidade) de baixo capaz de atuar como baliza, orientando as síncopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente, inclusive com antecipações; em outras palavras, tecer um ritmo que instituisse a ordem do baixo a fim de possibilitar sua quebra pelo acorde sincopado. Nesse ponto, porém, o samba-canção acaba ficando para trás, pois em seu acompanhamento há a repetição generalizada da mesma célula rítmica que, não bastasse se constituir por dois fragmentos iguais (duas *brasilirimbás*), gera poucas variações ao longo dos anos. Ou seja, no samba-canção, como se disse, predominam a regularidade e a simetria. Isso não acontece com as síncopes de acordes no jazz, independentes que são para recortar a pulsação sem se estabelecerem em um padrão definido, e nem com o tamborim no samba e o acorde na batida da bossa-nova, uma vez que ambos seguem o mesmo princípio de não-regularidade.

Tentarei esclarecer essa última analogia. No caso específico da batida de João Gilberto, se é verdade que os ataques de acorde não mantêm sempre o mesmo desenho como se ouve no samba-canção, isso de modo algum significa que eles se comportem de maneira propriamente irregular, como prescreve o jazz, já que sua organização se faz a partir de um princípio que até letra de canção virou. “O conceito de ‘a base é uma só’, sabia-se, era uma idéia de João Gilberto para explicar onde caíam as sín-

copies de sua batida.<sup>51</sup> Não se trata aqui dos baixos regulares, balizando uniformemente os dois tempos do compasso. Guiados por essa marcação, os acordes, na batida, descrevem variações sincopadas de uma figura rítmica (a *base*) que, se por vezes é de fato executada, mais tarde se cristalizaria no clichê da Bossa Nova. No disco *Chega de saudade*, além dessa *base* ouvem-se mais *dez variações* suas. Assim, quando se fala na definição rítmica do samba dada por João Gilberto aos jovens músicos da classe média, deve-se ter em mente um novo modelo-de ataques de acorde (a *base*) que se afirma tanto por sua vigência quanto pelas variações que dele são feitas.

A descrição, como se nota, coincide com a análise do tamborim, na batucada, em sua relação com a figura de duas *brasiléirinhas* do samba: o instrumento não mantém esse padrão com regularidade, mas o apresenta e o desloca como modelo a ser alterado, num procedimento não-regular. Além disso, verifica-se que as variações da base dos ataques de acorde, realizadas por João, também recortam o contínuo de semicolcheias executado, pela vassourinha, em caixa ou pratos de bateria — um fluxo de timbre leve, com acentos suaves apenas nas *cabegas* de compasso, que acompanha a batida da bossa-nova —, à semelhança do que faz o tamborim com a pulsação de fundo, na batucada, sustentada por pandeiro, ganzá, chocalho ou caixa. Olhando-se de outro modo, pode-se afirmar que a percussão de vassourinha, em seu movimento contínuo, explicita os pontos de incidência variada dos acordes de João, assim como, no samba, o ganzá, por exemplo, aponta as síncopes possíveis do tamborim em seus diferentes desenhos.

Concluindo, os dois princípios articulados na batida da bossa-nova são a *regularidade*, que rege os baixos, e a *não-regularidade*, que orienta os acordes na variação de uma *base* que,

algumas vezes, é realmente tocada. Ressalte-se que essa articulação soa sem qualquer conflito pois, no fluxo da canção, a não-regularidade se constitui a partir da regularidade, e a regularidade é reforçada pela não-regularidade. Trocando em miúdos, os ataques de acorde alteram um desenho básico e suas síncopes não se perdem porque o baixo, por todo o acompanhamento, sinaliza os dois tempos de cada compasso. Por outro lado, esse baixo não se presta apenas a um balizamento para a síncope do acorde (ou para a concorância entre ambos), ele faz parte da batida e, durante a execução, a regularidade de seus acentos é percebida não só em relação a suas próprias ocorrências, mas principalmente em comparação com os desenhos assimétricos feitos ritmicamente pelos acordes. Na mesma linha, pode-se ainda acrescentar que dois ataques sincopados de acorde têm a impressão de sua própria figura modificada pelo bordão que se lhes interpõe e que os bordões, por sua vez, parecem se modificar a partir da surpresa de uma variação no desenho dos acordes. Enfim, sendo a batida formada por ataques de baixo e de acorde, necessariamente a regularidade de um e a não-regularidade de outro remetem-se e interferem mutuamente, resultando daí uma construção perfeitamente equilibrada na qual esses dois princípios opostos trabalham juntos, ainda que se oponham nominalmente; e ainda que, separados em análise, revelem cada qual sua vigência, sem prejuízo de estarem sintetizados em equilíbrio na e pela batida. Em uma palavra, pode-se dizer que, no ritmo do violão de João Gilberto, regularidade e não-regularidade são *complementares*.

## 2. A BASE E O BRASILEIRINHO

Os princípios organizados na batida da bossa-nova são os mesmos que se articulam na batucada de samba, por meio do sur-

51. Cf. CASTRO, op. cit., p. 251.

do (regularidade) e do tamborim (não-regularidade). Já se comentou, formalmente, a diferença entre a síncope do surdo e a uniformidade do bordão da batida, e a consequência imediata que essa distinção provoca — o *esfriamento* do apelo à dança pelo balanço do violão. Resta agora comparar o *modelo* do tamborim (o padrão de dois *brasileirinhos*) com a base criada por João Gilberto para os acordes. Suas formas diferem consideravelmente. Mas a presença da *brasileirinha* não só é percebida no fluxo das variações da base bossa-nova (basta que o desenho seguinte à base antecipe seu primeiro ataque de acorde, fato mais que comum, para que a *brasileirinha* se configure) como também o padrão do samba é diretamente variado por João em algumas poucas células rítmicas do disco *Chega de saudade*: há seis variações desse desenho que, raras vezes reiteradas, ocupam um total de apenas 14 compassos, às quais ainda se somam as antecipações sucessivas de acorde, originadas da divisão *jazzista* do samba, presentes em outros 15 compassos mais o final, em *fade out*, da canção “Desafinado” (A. C. Jobim/Newton Mendonça).

Dentre essas variações do padrão do samba, deve-se destacar a célula que, repetida em meio a todos os refrões de “Bim Bom” (J. Gilberto), configuraria a *nova batida do samba-canção* a partir de 1980, mantendo o mesmo desenho — duas *brasileirinhas* — mas antecipando os acordes. Apenas para que se saiba, essa modificação seria operada por João Gilberto, naquele ano, em sua gravação de “Curare” (Bororó), *choro estilizado* do repertório de Orlando Silva, depois de o baiano executar uma vez inteira a canção utilizando-se do padrão antigo. Nesse mesmo registro, aliás, já se reduz a nova batida ao seu núcleo, que nada mais é que a mera antecipação do acorde ao baixo. Entre parêntese, note-se ainda que embora João Gilberto, até então, se utilize somente de células convencionais no acompanhamento desse gênero, por meio delas demonstra conhecimento e prática invejáveis de nossa tradição rítmica. Ouça-se, como exemplo, o tema

“João Marcelo”, de sua autoria, gravado, em 1970, passando sucessivamente pelo acompanhamento apenas de semicolcheias, pelo núcleo do samba-canção tradicional e por um padrão que inverte a ordem dos dois fragmentos do maxixe (tocam-se duas colcheias seguidas do *brasileirinho*) com antecipação de acorde; e regravado, em 1976, com uma alternância virtuosística entre figuras do choro e do samba-canção, destacando-se a utilização da *brasileirinha* em tercina.

Voltando a *Chega de saudade*, chama a atenção o fato de o modelo do tamborim ser alterado em meio às variações da base de João Gilberto, ainda que em número de ocorrências tão reduzido. Estaria aqui a explicação para a semelhança, apontada por todos aqueles compositores da Bossa-Nova, entre o instrumento de percussão do samba e a batida do violão do baiano? A questão merece ser aprofundada. Minha hipótese é que este dado serve, realmente, como um indício da origem do desenho rítmico de acorde criado por João: sua base surge do processo de simplificação, aprendido com o jazz, de certa variação da célula de dois *brasileirinhos* do samba. Assim, a *base* é uma só, mas a figura da qual ela se origina, por vezes, revela-se um *modelo secundário* da batida — como se a síntese realizada pelo baiano não superasse exatamente o padrão anterior, substituindo-o definitivamente, e sim o incluisse, mantendo-o ativo, em sua *modernização*. Portanto, em algumas passagens, é o velho padrão que se faz alterar pelos ataques de acorde, apesar de o novo modelo já haver tomado para si a primazia dessa função.

Minha hipótese, vê-se, tanto concorda com as opiniões dos compositores da Bossa-Nova quanto procura explicar a presença do *brasileirinho* em meio às variações da base: uma vez que esta deriva da aplicação do despojamento a certa célula rítmica do samba, sua própria modificação acaba se assemelhando ao modelo que essa célula havia alterado. Mas que célula, exatamente, é essa, simplificada até tornar-se a base? Entraremos no

terreno da especulação, e espero que minhas observações seguintes sejam tomadas com a devida reserva. Não há, contudo, como fugir ao processo, sendo a base da batida inventada por João Gilberto e não tendo sido ouvida antes dele.

Partirei de uma curiosa coincidência que se nota entre a batida e dois sambas de Tom Jobim anteriores à Bossa-Nova, os quais também variam, em melodia cantada pelo coro, o padrão de duas *brasilieirinhas* (o que indica, aliás, que esse referencial não se oferecia apenas ao instrumento da batucada ou à descoberta de João Gilberto e que, por outro lado, a elaboração do baiano talvez tenha impressionado a Tom, em parte, por configurar uma resposta satisfatória à mesma busca anteriormente empreendida, em outro nível, pelo maestro). Os sambas a que me refiro são: “Descendo o morro”, em parceria com Billy Blanco, da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), e “Eu e o meu amor”, letra de Vinícius de Moraes, de *Orfeu da Conceição* (1956). Quando se compara o ritmo de suas melodias para o coro com desenhos do violão Bossa-Nova, a semelhança é realmente grande. A pergunta óbvia é se não poderíamos considerar que Tom Jobim também estiliza, em ambos os casos, a marcação do tamborim. Ocorre que não só a percussão, no samba, varia os *brasilieirinhos*, mas também as melodias, o que inclusive é procedimento básico da canção popular, na qual, via de regra, os gêneros se definem não só por padrões rítmicos de acompanhamento mas pela utilização desses mesmos padrões no canto.<sup>52</sup> A quebra desse movimento paralelo — por exemplo, no jongo, no jazz e na bossa — é exceção. Assim, não se pode, por ser fácil e bem simples, eleger o tamborim como parâmetro e determinar que, toda vez que o *brasilieirinho* for evocado, é a ele que se está remetendo. De resto, o desenho rítmico do coro, em “Descendo o morro”, não só é repetido, com uma pequena alteração em seu

primeiro ataque, no coro de “Eu e o meu amor”, como pode ser percebido, por exemplo, em meio às melodias dos sambas “Feito de oração”, de 1933, e “Feição da Vila (Feição sem farofa)”, de 1934, ambos de Vádico com letras de Noel Rosa. (Este último é citado em “Samba não é brinquedo”, de 1956, parceria de Tom com Luiz Bonfá, quando se canta: “Eu sou da Vila”, mas essa citação se refere apenas às palavras, não a qualquer aspecto musical.) Não bastasse, a figura ainda estrutura os arranjos de “Me deixa em paz” (Monueto/Ayrton Amorim), gravação de Linda Batista de 1951, e “Lata d’água” (Luís Antonio/Jota Júnior), gravação de Marlene de 1952 — sendo que na primeira ela ainda está presente em uma frase da melodia (“Ora, vai mulher”). Portanto, esse desenho parece tratar-se na verdade de um clichê desenvolvido a partir da variação do *brasilieirinho* ao longo da história do samba, procedimento aliás bastante comum na dinâmica da música popular.

Vejamos de perto a relação entre o ritmo da melodia de Jobim e a base da batida de João Gilberto. A célula rítmica do coro, em “Descendo o morro”, é formada por dois fragmentos: a variação comum em colcheia, semicolcheia, semicolcheia seguida pela própria figura padrão (semicolcheia, colcheia, semicolcheia). Entretanto, os ataques, que deveriam ser seis, estão reduzidos a cinco pela união entre o último acento da variação e o ataque inicial do *brasilieirinho*. Ao se verificarem, agora, os pontos em que incidem os acordes, na base de João, sugere-se que esta figura seja uma simplificação daquela célula: suprimindo tanto o acento final do primeiro fragmento (prolongado pela ligação com o primeiro do *brasilieirinho*) quanto o último ataque do segundo, a base fica com apenas três toques de acorde e chega à sua célula extremamente sintética, que não se divide mais em fragmentos mas depende desse novo desenho completo para configurar seu balanço.

52. Cf. TATIT, 1994, pp. 29-37.



Tomou de empréstimo, aqui, a espontânea ressalva feita por Baden Powell, em depoimento de 1968 — após explicar, com onomatopéias, como a batida de João Gilberto limpa “a parte mais embrulhada” da escola de samba e fica só com os tamborins, o músico arremata:

Pode ser que a idéia dele nunca tenha sido essa, mas o resultado acho que foi.<sup>53</sup>

Não afirmo que João se inspire diretamente na célula rítmica do coro de “Descendo o morro” — que repete Vadico e é repetida em “Eu e o meu amor”, “Me deixa em paz” e “Lata d’água” — para, daí, extrair a sua base, até então inédita. No entanto, que a formação de seu ritmo se dá nesse contexto, disso não há dúvida, e o fato de essa célula se assemelhar à figura criada pelo baiano, ao menos, indica um caminho de pesquisa para o entendimento dessa criação.

### 3. CÉLULAS RÍTMICAS E PADRÕES DA BATIDA NO DISCO CHEGA DE SAUDADE

Concluindo este estudo sobre a forma da batida do violão de João Gilberto, devem-se relacionar as variações da base com a constituição de padrões de dois compassos binários no disco *Chega de saudade*. Lembre-se de que o aparecimento desses padrões já foi indicado como uma sobreposição: uma acomodação assimétrica do quaternário do jazz ao binário do samba, notada antes no piano de Johnny Alf, assimetria esta que, ressalte-se, contribui para o balanço da canção. Procurarei destacar agora a decorrência mais relevante da adoção dessa estrutura.

A base de João é uma célula de compasso binário. Suas variações também se dão em células rítmicas binárias. A organização da batida mantém a base, via de regra, como a segunda célula do padrão quaternário, colocando, na primeira parte, uma variação com acorde antecipado em relação a seu baixo. Essas antecipações aparecem em seis das dez células alteradas, havendo ainda um sétimo caso em que um ataque abafado se antecede ao primeiro ataque de baixo e acorde da base, o qual permanece na *cabeça* do compasso. Dentre todas essas figuras, três são as variações principais, aquelas que mais se alteram na primeira parte do padrão tendo, a seguir, a base como complemento. Em certas partes, duas bases compõem o desenho, e vezes há em que ela não aparece no padrão, mas são poucas. Entre parêntese, note-se por essa descrição o quanto é comum, em *Chega de saudade*, a ocorrência do *brasileirinho* motivada pela antecipação de acorde no desenho que aparece imediatamente após a base, uma vez que o padrão, naturalmente, vai-se sucedendo ciclicamente.

Ora, essa estrutura também é grandemente responsável por João afirmar que “a base é uma só”, apesar das variações que ele faz deste seu modelo (e do modelo secundário de dois *brasileirinhos* que emerge em meio ao fluxo de seu violão): despendendo-se da idéia fixa de melodia binária e acompanhamento idem, sua batida tanto preserva a célula rítmica inventada como adota o princípio de não-regularidade, sem abrir mão de nenhum dos dois, todo o tempo. Talvez se possa objetar que, se a base é, como norma, a segunda célula do padrão quaternário, pratica-se, então, a regularidade nesse acompanhamento. Isso está correto. Porém, uma vez que a primeira parte do padrão se renova continuamente, deve-se pesar até que ponto essa regularidade supera a variação. Em minha opinião, esse dado apenas confirma a não-regularidade como princípio organizador dos ataques de acorde, o que inclusive se confirma pela interferência

53. Cf. MELLO, op. cit., p. 139.

inevitável que a antecipação do desenho variado, ao reinício de cada padrão, causa na figura da própria base.

Assim é a definição rítmica do samba empreendida pelo baiano na década de 50: o bordão, regular e uniforme — legado pelo samba-canção tradicional, pelo samba *jazzificado* e novamente pelo samba-canção, agora *moderno*, tocado ao violão — complementa *ao* e complementa *se pelo* acorde não-regular — o qual mantém e varia uma base derivada da simplificação do padrão alterado do samba, com antecipações como ensinou o jazz; estruturalmente, base e variações, células binárias, organizam-se em desenhos quaternários, numa adaptação do acompanhamento *jazzista* ao samba. Como se nota, e muito já se disse, há uma influência dupla nesse processo de formação da batida: a tradição da música popular brasileira e o jazz norte-americano. O próximo passo é, assim, aprofundar essa dialética da tradição local e do influxo externo, começando pela pergunta simples sobre por que a batida de João Gilberto inaugura a Bossa-Nova, quando se fala de gravações anteriores como já sendo exemplos típicos dessa mesma estética.

## Capítulo IV

### Em busca de uma tradição

#### A CONSAGRAÇÃO DA BATIDA DE JOÃO GILBERTO

##### 1. LIÇÕES DE EQUILÍBRIO

Quem se põe a ler sobre a Bossa-Nova acaba por colecionar várias *primeiras gravações* do movimento. Não que se explique muito a fundo os critérios de tais revelações. Aqui, basta a presença de um baterista, ali, a estréia de um compositor, acolá, a mistura de samba com jazz... Penso que a questão, em si mesma fadada a não progredir muito além desses anúncios, ganha interesse à medida que se desloca o problema para o consenso implícita ou explicitamente negado, na formulação dessas descobertas, e se indaga pelo motivo da consagração de “Chega de saudade” (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes), com João Gilberto, em 1958, como marco inicial da Bossa-Nova. Mesmo porque, em todas essas *primeiras gravações* o que se busca é o indício da antecipação de alguma característica daquela gravação que, desse modo, aparentemente é recusada mas, na realidade, se refirma como paradigma.

Por que a Bossa-Nova tem início com João Gilberto? Vimos que o elemento decisivo para que o movimento se configure, nas palavras de seus principais compositores, é o ritmo do violão do baiano. A partir de sua batida, todos os demais elementos da canção são reavaliados, e experiências anteriores, revalorizadas. Posta assim, a nu, a idéia tem seu quê de simplismo e de dogmatismo, condenando ao fracasso qualquer iniciativa dos reveladores de *primeiras gravações*: o consenso, construído desde o final dos anos 50, não tem como ou por que ser abalado. Entretanto, creio que só se possa compreender a solidificação de tal consenso — ou, em outras palavras, o estabelecimento da *tradição* que o sustenta — caso se aceite como critério de verdade a sua própria permanência.

A batida da bossa-nova possibilita à classe média brasileira uma *tradição* na canção popular. Otto Maria Carpeaux define a verdadeira tradição por meio de dois elementos: *escolha e continuidade*.<sup>54</sup> Parece-me que os termos são bem adequados para que se possa compreender a importância que assume o ritmo organizado por João Gilberto. Há vários fatos, relatados na história da nossa canção, que apontam para a convergência de escolha e continuidade em relação a esse trabalho: a influência do baiano, no meio musical carioca, ao final dos anos 50 e início dos 60<sup>55</sup>; a preservação de sua batida na segunda fase da Bossa-Nova, a partir de 1964, quando não mais se canta como ele e se produzem *músicas de protesto*; o interesse, para a canção popular e para o violão, que João desperta em profissionais, de diversos estilos, que amadurecem durante a década 60<sup>56</sup>; a *linha evolutiva*

54. Cf. CARPEAUX, 1942.

55. Cf. CASTRO, op. cit., principalmente pp. 279-81, nas quais se fala sobre “as adesões à Bossa Nova (...) em penca”, no meio musical, e também sobre a utilização da “marca bossa nova” na imprensa, televisão e publicidade.

56. Os exemplos estão detalhados no ANEXO II.

na da Tropicália, conceito de Caetano Veloso para definir “a retomada da tradição da música brasileira (...) na medida em que João Gilberto fez”<sup>57</sup>; a defesa da renovação por Chico Buarque, em 1968, a partir dos próprios elementos internos da nossa música, valendo-se do argumento de que “foi com o samba que João Gilberto rompu as estruturas da nossa canção”<sup>58</sup>; a elevação de João a paradigma, apesar da “pasteurização do comportamento e dos afetos, na constante cretinização da chamada MPB”<sup>59</sup>; o consumo constante e satisfatório de seu trabalho, que ainda hoje prossegue e avança, obstinadamente, a estética iniciada com “Chega de saudade”; a sua convocação para trilhas de novelas ou campanhas publicitárias, e nestas a utilização, por vezes, de cópias do seu estilo (inclusive com intenção paródica); a publicação de livros e revistas com suas histórias, anedóticas ou não, ou com análises de sua obra; a grande repercussão que alcança na mídia qualquer comportamento seu — e ainda que haja reprovações, a defesa sempre reiterada de que, em última análise, “João é gênio, João é Deus, João é João!”<sup>60</sup>

Em todos esses fatos, escolhe-se dar continuidade ao ritmo de João Gilberto, de uma forma ou de outra. É isso que permite considerar a gravação de “Chega de saudade” como marco inicial indiscutível da Bossa-Nova, o que equivale a dizer, como princípio certo de uma tradição classe média na canção popular brasileira. E *princípio* aí vale tanto como *origem* quanto como *regra*. A avaliação de seu trabalho, portanto, pode ser feita tam-

57. Citado por Augusto de Campos, “Boa palavra sobre a música popular”. Em CAMPOS, 1986, p. 63. A declaração de Caetano Veloso é de 1966.

58. Citado por *Menses*, 1982, p. 30.

59. Cf. Ronaldo Brito, “O samba cubista”. Em VÁRIOS, 1984, p. 7.

60. A frase, obviamente irônica, é da tira *Os Stroninbos*, de Angeli. No quadrinho seguinte, a resposta aos gritos eufóricos é cortante: “Deixe de ser calhorda! Você odeia Bossa-Nova!”

bém considerando-se o *sentido histórico* de que fala T. S. Eliot em relação à tradição literária:

O que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam.<sup>61</sup>

Todavia, deixando de lado esse caráter superlativo hoje conferido a João Gilberto, procurarei avaliar a modificação fundamental trazida por seu ritmo à canção popular, com vistas a investigar mais profundamente o estabelecimento dessa tradição classe média e, nela, a dialética entre a música brasileira e a influência norte-americana do jazz. Para que a Bossa-Nova se apresente como um padrão estético e um novo produto no mercado, a batida de João é decisiva, de fato, por representar uma mudança *qualitativa* no estilo da canção. Penso que o *grande salto* a que Tom Jobim se refere deva ser compreendido desse modo: há uma boa *quantidade* de experiências mas, até que se sintetize a batida, faz-se no máximo um samba-canção *moderno* — sofisticado, despojado, inovador — e a produção, ao fim, não deixa de ser samba-canção; o mesmo acontece com o samba e outros gêneros como toada (“A chuva caiu”, de Jobim e Luiz Bonfá, de 1956), valsa (“Chove lá fora”, de Tito Madi, de 1957) ou baião (“Vida bela”, de Jobim e Vinícius de Moraes, de 1958). Por outro lado, como já se lembrou aqui, a batida da bossa-nova não configura o movimento apenas por estilizar o samba com sua *batida diferente*, mas por indicar um novo parâmetro para a estilização de qualquer gênero.<sup>62</sup>

Em outras palavras, e avançando nesse pensamento, a definição rítmica de João Gilberto eleva a princípio organizador de todos os demais elementos da canção a *essencialidade*, não circunscrevendo a Bossa a um só gênero — haja vista “Maria nin-

61. Cf. ELIOT, s. d., p. 24.

62. A afirmação é desenvolvida no ANEXO II.

guém” e “Hô-bá-lá-lá”, ambas do pioneiro LP *Chega de saudade*. A batida se produz, formalmente, pela simplificação reguimada do padrão rítmico do samba, e a obra bossa-nova (desde a composição, a interpretação, o arranjo, a produção fonográfica e gráfica do disco até a apresentação em *show*), estruturada a partir desse violão que reduz e concentra em movimento centrípeto a batucada, despe-se do supérfluo mas volta-se para o detalhe, tornando-se “derramada para dentro”.<sup>63</sup>

Em linhas gerais, os efeitos dessa estética são verdadeiras lições de equilíbrio:

- a melodia é inventiva mas se constrói com motivos recorrentes;
- a harmonia reduz suas notas: suprimem-se as redundantes (“as quintas que já soavam no harmônico do baixo”<sup>64</sup>) e acrescentam-se as dissonantes;
- a letra se integra perfeitamente à melodia, sem que se dê prioridade ao sentido em detrimento do som; mediante esse propósito, no entanto, é preciso reconhecer que, em mais de um caso, ela “é apenas um sugestivo jogo de palavras, ou seja, um vai-e-vem para dizer quase nada”;<sup>65</sup>
- o canto, “que flui como na fala normal”<sup>66</sup>, mantém-se no limite entre o ritmo do pensamento, do encadeamento das idéias, e o ritmo do corpo, dos sentimentos e sensações;

63. A expressão é de Chico Buarque e refere-se, no contexto, à música de Tom Jobim. (Cf. “Andando com Tom”. In: CHEDIACK, 1990b, vol. 1, p. 10.) Sobre a estética da Bossa-Nova proposta no disco *Chega de saudade*, veja-se também a análise de Júlio Medaglia, em meio a seu artigo “Balanço da Bossa Nova”, em Campos, op. cit., pp. 73-9.

64. A observação é de Tom Jobim. (Cf. MELLO, op. cit., pp. 149-50.) As explicações do maestro a respeito da harmonia e do arranjo na Bossa-Nova, nessa entrevista, em tudo concordam com o estudo de Luiz Tatit sobre o tema. (Cf. TATIT, 1996, p. 162.)

65. Cf. AGUIAR, 1993, p. 36.

66. Cf. Brasil Rocha Brito, “Bossa Nova”. In: CAMPOS, op. cit., p. 35.

- o arranjo almeja, acima de tudo, a comunicação, economizando, assim, tanto em notas quanto em massa sonora;
- a engenharia de som da obra fonográfica integra a voz ao acompanhamento; entretanto, ainda a coloca em primeiro plano;
- as capas dos discos perseguem o bom gosto e o despojamento;<sup>67</sup>
- Os *shows* se pautam por uma relação de intimidade tanto entre os músicos quanto entre o palco e a platéia; conservam-se, todavia, as distâncias entre o astro e os seus acompanhantes e entre os artistas e o público.

Creio que o resumo, se não traz propriamente novidade alguma em relação ao que já se disse sobre a Bossa-Nova, seja bastante útil para introduzir o exame de cinco gravações que, anteriores a “Chega de saudade” com João Gilberto, são apontadas como já sendo exemplos desse movimento. Feita a análise, comentarei o registro da mesma “Chega de saudade” e de “Outra vez”, ambas na voz de Elizete Cardoso, comparando essas faixas do disco *Canção do amor demais* com o início consagrado da Bossa. Concluída essa parte, passarei efetivamente à discussão sobre o encontro entre as tradições do samba e do jazz promovido pela batida da classe média.

## 2. A SIMPLIFICAÇÃO DO SAMBA-CANÇÃO MODERNO

Na crônica da Bossa-Nova, conta-se que, após 16 anos fora do Brasil, o recém-contratado diretor artístico da gravadora Odeon, Aloysio de Oliveira, compareceu à gravação de “Foi a noite” e “Tomou um choque diante da *modernidade* da coisa”.<sup>68</sup>

67. Ruy Castro apresenta fotos de vários exemplos, comentando-os ao longo do livro. Cf. CASTRO, op. cit.

68. Cf. CASTRO, op. cit., pp. 157-8. Grifo do autor. Ver também Cabral, op. cit., p. 119.

Haveria motivos para tanto? Ruy Castro pondera que Aloysio estava “completamente desatualizado” com o país e por certo ainda ignorava o trabalho de João Donato ou Johnny Alf.<sup>69</sup> Sérgio Cabral, no entanto, argumenta que o ex-integrante do Bando da Lua “sabia de uma velha tendência na música popular brasileira no sentido de modernizá-la, com a introdução de recursos da música erudita ou do jazz”.<sup>70</sup> A lembrança do produtor, que dois anos mais tarde lançaria o primeiro 78 rpm bossa-nova de João Gilberto, confirma Castro e quase desmente Cabral, principalmente quando atribui à gravação uma característica bastante equivocada:

Entrei no estúdio ignorando a música, o arranjo e a intérprete (...) O impacto que tive é até hoje indescritível. A construção melódica era uma coisa inteiramente nova dentro dos padrões brasileiros. O arranjo simples, impecável, fornecia uma sequência harmônica que enaltecia a melodia de um modo incomum. A interpretação era genial. Silvia Teles conseguia com sua voz rouca e suave penetrar dentro da gente e mexer com todas as nossas emoções. Bem, eu estava definitivamente diante de uma coisa que não esperava encontrar. Era a bossa nova na sua maior expressão.<sup>71</sup>

69. Cf. CASTRO, op. cit., pp. 154-8.

70. Cf. CABRAL, op. cit., p. 119. O pesquisador comenta “os compositores que entraram para a história por pertencerem a essa tendência”, de Ayr Barroso a Tom Jobim, às pp. 119-23. Possivelmente, essa opinião de Sérgio Cabral sobre Aloysio deriva de conversas com o próprio músico e produtor que, em entrevista, falando acerca de sua volta ao Brasil, já defendeu: “Eu vivimos Estados Unidos, no meio da maior música do mundo, no meio dos melhores músicos do mundo, no meio de estúdios com aquelas orquestras maravilhosas, bandas enormes, de modo que meu ouvido estava afinado com a evolução da música”. (Cf. SOUZA & CALLADO, op. cit., p. 79.)

71. Citado por SEVERIANO & MELLO, 1997, p. 322. Os autores discordam da afirmação: “faltava a coia de participação de João Gilberto”. Ver também SEVERIANO & MELLO, 1998, pp. 27-8.