

João Gilberto, o amor, o sorriso e a flor, disco da Odeon; pesquisa estudou-se a interpretações de cantores cuja história se confunde com a Bossa Nova

# No peito dos bossanovistas também batem outros ritmos

ÁLVARO KASSAB  
kassab@reitoria.unicamp.br

O barquinho vai, a tardinha cai; um cantinho, um violão. Os versos das canções podiam até abusar do diminutivo, mas a polêmica sobre a Bossa Nova sempre foi superlativa, como gostavam de denominar os críticos que escreviam sobre o movimento que ganhou o mundo e virou emblema de uma época. De um lado estavam aqueles que enxergavam nele a modernização da música brasileira. No outro extremo, a ala que torcia o nariz para as músicas feitas pelos rapazes da Zona Sul carioca por entender que elas não retratavam o Brasil de fato. No último caso, a sentença, logo elevada à categoria de estigma, não podia ser mais direta: a produção sofria fortes influências do “imperialismo norte-americano” ao beber da fonte do jazz. A unir as correntes antagonicas, outra pecha, esta definitiva e repetida à exaustão: o movimento, além de misturado pelo gênero norte-americano e sua miríade de estilos, era homogêneo e representava uma ruptura com o passado.

O violinista Fábio Saito dos Santos, graduado no Instituto de Artes da Unicamp (IA), decidiu passar a limpo essa história. Foi na raiz da polêmica e fez a análise musical de nove canções de quatro compositores, confrontando-a com o discurso predominante no período e materializado em artigos escritos no calor da hora por cinco autores, entre os quais o historiador José Ramos Tinhorão, crítico mais influente da época e, cabe registrar, o mais ferrenho opositor do movimento. Em síntese, sem renegar a influência do jazz, Fábio chegou à conclusão de que o movimento foi muito mais diversificado do que faziam crer seus defensores e críticos. E estava longe de romper com o que havia sido produzido até então. O estudo fundamentou a dissertação de mestrado “Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova”, orientada pelo professor José Roberto Zan, diretor do Instituto de Artes (IA), onde foi apresentada.

Fábio não se limitou a empreender a análise musical e dos textos. Investiu seus esforços num aspecto frequentemente negligenciado quando o assunto é música popular brasileira: estudá-la à luz da perspectiva histórica. “Um dos problemas de parte dos estudos da música popular é a lacuna na contextualização sócio-cultural”, constata o autor da dissertação. O fato de lançar um olhar mais crítico sobre o período em que foram feitas as gravações (1956-1968), um dos mais ricos do país em matéria de efervescência cultural e política, ajudou Fábio a pôr abaixo o mito da unidade do movimento. A Bossa Nova, registra o músico, longe de homogênea, retratou um país que passava por um processo de urbanização industrializada até então sem precedentes, fazendo emergir uma classe média ávida por novidades. “Ela preenche esse vazio”, diagnostica.

Não por acaso a maioria dos músicos mais importantes do movimento despontaram nesse momento. Quatro deles tiveram composições analisadas por Fábio: Tom Jobim, Johnny Alf, Roberto Menescal e Carlos Lyra (veja texto nesta página). Foram enfocados a melodia, a harmonia, a forma, a estrutura rítmica e os arranjos, entre outros elementos, trabalho que fez a pesquisa ganhar contornos inéditos. “Fábio detecta, por meio da análise musical, uma diversidade de matrizes que vão influenciar os compositores, aprofundando a problematização sobre a presença do jazz”, testemunha o professor José Roberto Zan, orientador da dissertação.

**Muitos ritmos** – Ao dissecar as canções, o músico constatou que as composições traziam elementos do samba, do jazz e de outros gêneros. A pesquisa estendeu-se a interpretações de cantores cuja história se confunde com a da Bossa Nova, como é o caso de João Gilberto e seu disco *Chega de Saudade* (1958), considerado divisor de águas do movimento. Na análise das gravações, o pesquisador observou que João Gilberto e Tom Jobim, à época que o movimento começou a ressoar, reuniam em suas obras elementos estruturais já presentes em anos anteriores. E o



O professor José Roberto Zan e seu orientado Fábio Saito dos Santos: análise musical e de textos dentro do contexto sócio-cultural

caso, por exemplo, da música *Samba de uma nota só*, composta pelo próprio Jobim em 1955. “Descobri que não tem como você distinguir o que é ou não bossa nova”, afirma o músico. Para formular sua tese, Fábio puxa o fio da história. Lembra, por exemplo, que, antes de Jobim, havia Garoto, Vadico e Custódio Mesquita, entre outros compositores, os quais trabalhavam com elementos do jazz ou com estruturas harmônicas diferentes das do samba. O autor da dissertação chega a localizar elementos bossanovistas em gravações de Carmem Miranda, feitas ainda na década de 1930. “Ocorreu um influxo do jazz, mas o gênero sempre esteve presente na música brasileira. Não foi a Bossa Nova que o

introduziu”, pondera o pesquisador, para quem a música norte-americana passou por um processo de “re-significação” ao chegar no país. Fábio observa, também, um vínculo muito forte entre a letra e o ritmo da música bossanovista. Essa ligação dita o acompanhamento e os arranjos dos brasileiros, o que já não ocorre entre os americanos, conforme análise de gravações importadas. “Há uma diferença muito grande entre o brasileiro e o americano executando bossa nova”. “E como se houvesse uma espécie de “nacionalização”. Os arranjos de Radamés Gnattali, muito antes da eclosão da Bossa Nova, já apresentavam traços de um padrão brasileiro para a música popular”, corrobora o

professor Zan. Na opinião do orientador da pesquisa, um dos méritos do trabalho de seu aluno é a constatação de que a Bossa Nova não pode ser definida como um movimento marcado pela homogeneidade estilística. “Ela é muito diversificada internamente. Cada compositor, na verdade, tem seu estilo, tanto do ponto de vista musical como poético. Fábio mostra que os textos escritos à época, em nome de uma suposta unidade, não levaram em conta esse componente”. Os cinco autores revisitados por Fábio escreviam por motivações diversas e exerciam diferentes funções. Três eram músicos: Brasil Rocha Brito, o maestro Júlio Medaglia, autor de texto clássico sobre o movimento, e



Disco da Seleções com grandes nomes da música e a questão: o que é Bossa Nova?

Aloysio de Oliveira, produtor responsável pelo disco *Chega de Saudade*, parceiro de Jobim e um dos donos da “Elenço”, gravadora que marcou época na década de 1960. Os outros dois são os estudiosos e críticos Ramalho Neto e José Ramos Tinhorão. Embora tenha destinado o mesmo espaço aos cinco, Fábio localiza as diferenças entre eles. Medaglia e Rocha Brito versam sobre a estrutura musical e chegam a aproximar a Bossa Nova da antropofagia oswaldiana. Para eles, os músicos do movimento, tal qual o bardo do Modernismo, faziam a apropriação de elementos estrangeiros para produzir algo nacional. Ramalho Neto enfatiza que o movimento é resultado de uma suposta

“evolução” na cultura brasileira. Aloysio, letrista do clássico *Inútil paisagem*, tratava das questões sob uma perspectiva mais mercadológica. Já o crítico José Ramos Tinhorão via nas canções uma “cópia” da música produzida nos Estados Unidos. Tinhorão, que fazia do *Jornal do Brasil* sua tribuna, entendia que o movimento estava divorciado das “raízes” da música brasileira. Santos Zan tomou o cuidado de não desqualificar os textos. O orientador, por exemplo, contextualiza a atmosfera reinante. Na opinião do docente, alguns dos textos desses autores eram uma espécie de “auto-consciência” do movimento, enquanto Tinhorão exercia o papel de porta-voz do discurso feito sob a perspectiva nacional-popular, que, relido nas décadas de 1950 e 1960, alimentava algo próximo do nacionalismo de esquerda. Impulsionado pelas ações do Centro Popular de Cultura (CPC) e pelo Partido Comunista (PCB), esse ideário ajuda a difundir, sobretudo no meio universitário, a tese de que a Bossa Nova assimilava elementos do “imperialismo americano”.

Em comum, pondera Zan, todos os autores tentavam entender e explicar o movimento. Esses textos, também com acertos, na maioria das vezes cometeram o equívoco de apoiar-se na tese da unidade e ignorar a diversidade de matrizes. “Tinhorão, por exemplo, enfatiza que o contexto social é determinante na mudança da linguagem poética, mas fala pouco dos aspectos musicais”, lembra o orientador, ressaltando o rigor da pesquisa de Fábio dos Santos. “Ele põe à prova hipóteses, conceitos e preconceitos”. Fábio detecta problemas nas teses de Tinhorão, mas enfatiza as análises “muito boas” do contexto sócio-cultural feitas pelo historiador, saindo em defesa também dos outros autores. No balanço, o autor da dissertação prefere destacar que todas essas discussões redefiniram o campo da música popular brasileira e, consequentemente, o legado deixado pelos elementos musicais da Bossa Nova. “Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, para ficar em alguns exemplos, são herdeiros do movimento”, avalia. A contribuição de Fábio dos Santos traz à tona o inventário dessa herança.

## As fontes de quatro compositores

### Carlos Lyra

Encarna a vertente mais nacionalista do movimento. Tem uma preocupação muito grande em excluir elementos do jazz de sua música, na mesma medida em que inclui outros da música popular brasileira. Esse movimento se intensifica depois que ingressa no Centro Popular de Cultura (CPC), onde exerceu papel de destaque. Chega a fazer caricaturas, clichês e paródias do jazz, priorizando a tradição brasileira, com toques da canção portuguesa. “Em

uma das canções analisadas, constatai que Lyra se refere completamente às melodias da modinha, do choro, do samba, com acompanhamento clássico de flauta e violão”. Ao lado, a partitura de *Primavera* (Canção Nº7)

### Johnny Alf

O mais permeável às influências do jazz e de seus subgêneros, de acordo com a pesquisa de Fábio. O estilo mais presente nas composições de Alf é o bebop, que surgiu por volta de meados da década de 1940 em contraposição ao swing. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis (em início de carreira), Thelonius Monk e Bud Powell estão entre seus expoentes. Apesar de detectar a influência de alguns desses mestres na obra do autor de “Eu e a Brisa”, Fábio considera ardisca apontar quais seriam os mais recorrentes. “A exemplo do próprio Alf, todos esses compositores foram mudando ao longo do tempo”, pondera o pesquisador.

### Roberto Menescal

Outro compositor fortemente influenciado pelo jazz. Seu grupo inclusive imitou a formação do Modern Jazz Quartet. Suas canções são, segundo Fábio, invariavelmente marcadas pela repetição de padrões – caso de *Barquinho*. Outra característica do compositor é o fato de escrever suas canções mais para os instrumentos do que para o canto. “A estrutura das músicas de Menescal é muito próxima da dos jazzistas. Permite inclusive a improvisação, diferentemente das estruturas utilizadas por

cancionistas brasileiros, nas quais a letra tem maior destaque”, diagnostica. Na imagem, a partitura de *O Barquinho* (Canção Nº8)

### Tom Jobim

Sua fonte eram os cancionistas e a música erudita. Entre os compositores que influenciaram o maior nome da bossa nova figuravam Heitor Villa-Lobos, Claude Debussy e Radamés Gnattali. De acordo com a pesquisa, o trato harmônico de Jobim se diferencia do produzido por outros nomes da bossa nova. Embora ele faça referências a elementos do jazz, a estrutura básica de suas composições não é jazzística. Segundo Fábio, Jobim é peculiar porque bebe da fonte e a transfigura. “Ele dialoga aqui com o jazz, ali com a música erudita”. Mas o que predomina? “Sua postura de suas canções são típicas de um compositor erudito”.

## O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim

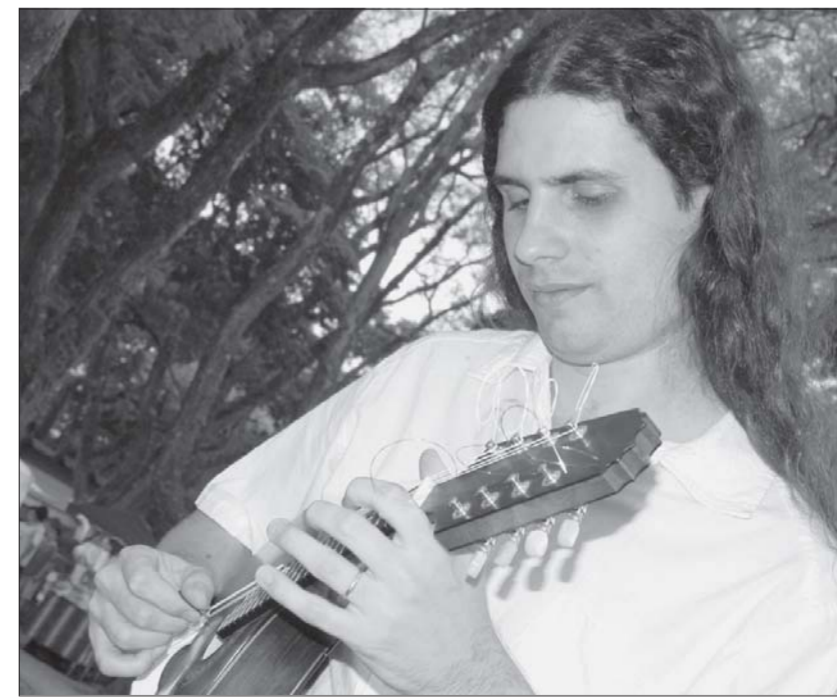
RAQUEL DO CARMO SANTOS  
reitoria@unicamp.br

O chorinho brasileiro deve muito de sua forma e estrutura a Jacob do Bandolim (1918-1969), que adotou no nome artístico o instrumento de sua paixão. Apontado pela crítica como um dos mais importantes defensores do choro tradicional, o compositor e instrumentista não cedeu às tendências de mercado e a modismos, caracterizando o gênero com a interpretação de músicas que emocionam várias gerações, como *Sofres porque quero*, de Pixinguinha, e *Recetta de Samba*, dele mesmo. O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim foi o objeto de pesquisa do músico Almir Cortes, que levou em frente o desejo de estudar os elementos musicais que faziam do bandolinista uma figura singular. Para a dissertação de mestrado no Instituto de Artes, orientada pelo professor Esdras Rodrigues Silva, Cortes transcreveu seis interpretações de Jacob. Também entrevistou companheiros do compositor, como do conjunto Epoca de

Ouro, que ele criou: César Faria, Carlinhos Leite, Déo Rian, Joel Nascimento.

Entre os vários fatores que contribuíram para o êxito na carreira, está o timbre que ele conseguiu extrair do bandolim: um som bonito, bem acabado, refinado. Sua interpretação era criteriosa e bem pensada. Mesmo com recursos precários, fazia gravações primorosas”, observa Almir Cortes. Para o autor da dissertação, o compositor era ainda um formador de opinião. “Ele elaborava arranjos sem tirar a essência do gênero, mantendo a característica da brasilidade num período em que o país sofria grande influência da música norte-americana e a bossa nova estava em ascensão”, lembra.

Sobre as transcrições, Cortes preocupou-se em tornar a leitura acessível para o instrumentista sem familiaridade com o choro. De Pixinguinha, ele transcreveu *Ingênuo*, *Lamentoso* e *Sofres porque quero*; e de Ernesto Nazare, as peças *Odeon*, *Brejeiro*, *Apanhei-te, cavalequinho*. A pesquisa de Almir Cortes foi financiada pela Fapesp.



O músico Almir Cortes: encanto com o timbre que Jacob extraía do bandolim