

athina 0024225

B 0024224

219

A LINGUAGEM HARMÔNICA DA BOSSA NOVA

José Estevam Gava

INSTITUTO DE ARTES	
Registro N.º	314
São Paulo,	02.08.95

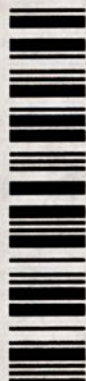
Orientando

José Estevam Gava

Examinador

Prof. Dr. Régis Duprat

A LINGUAGEM HARMÔNICA DA BOSSA NOVA



2010000214



Dissertação apresentada ao
Curso de Expressão e Comunicação
do Instituto de Artes da UNESP
Campus de São Paulo
para obtenção de título de
MESTRE EM ARTES

Área de concentração: música
Linha de pesquisa: musicologia

T/UNESP
780.981
G2791

São Paulo, dezembro de 1994

INSTITUTO DE ARTES	
Registro N.º	314
São Paulo,	02.08.95

INSTITUTO DE ARTES	
Registro N.º	314
São Paulo,	02.08.95

A LINGUAGEM HARMÔNICA DA BOSSA NOVA

i

orientando: José Estevam Gava

orientador: Prof.Dr. Régis Duprat

RESUMO

Com esta pesquisa são propostas e estudadas as relações entre o movimento popularmente denominado Bossa Nova, no período compreendido entre os anos de 1958 e 1962, inclusive,

Nossa proposta básica é delimitar, por meio de análises harmônicas, substituições de acordes e comparações com harmonias de músicas populares tradicionais, em que medida a Bossa Nova constitui um fenômeno ou uma ruptura com relação às formas tradicionais (nacionais/modais) de composição.

Dissertação apresentada ao
Depto.de Expressão e Comunicação
do Instituto de Artes da UNESP,
Câmpus de São Paulo,
para obtenção do título de
MESTRE EM ARTES.

Área de concentração: música
Linha de pesquisa: musicologia

TERMOS

Música Popular

Harmonia

São Paulo, dezembro de 1994

Assinatura

A LINGUAGEM HARMÔNICA DA BOSSA NOVA

Dissertação de Mestrado apresentada por JOSÉ ESTEVAM GAVA ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, Câmpus de São Paulo/SP. Dezembro de 1994.

RESUMO

Com esta pesquisa nos propomos a estudar a música elaborada no contexto do movimento popularmente denominado Bossa Nova, no período compreendido entre os anos de 1958 e 1962, inclusive.

Nossa proposta básica é determinar, por meio de análises harmônicas, substituições de acordes e comparações com harmonias de músicas populares tradicionais, em que medida a Bossa Nova constituiu um afastamento ou uma ruptura com relação às formas tradicionais (tonais/modais) de composição.

UNITERMOS

Música Popular

Harmonia

Tradição

Ruptura



THE HARMONIC LANGUAGE OF THE BOSSA NOVA

Master's dissertation presented by JOSÉ ESTEVAM GAVA to Instituto de Artes,
Universidade Estadual Paulista - UNESP, Câmpus de São Paulo/SP. December, 1994.

SUMMARY

The aim of this research is to study the music produced within the context of the movement popularly known as the Bossa Nova during the period between 1958 and 1962, including both years.

The basic proposal is to determine, through harmonic analysis, chord substitutions and comparisons with the harmonies of traditional popular songs, how far the Bossa Nova was a distancing from or a break with traditional forms (tonal/modal) of composition.

KEY-WORDS

Popular Music

Harmony

Tradition

Break



AGRADECIMENTOS

Devo agradecimentos especiais

ao **Prof.Dr. Régis Duprat**, pelas idéias mestras e orientação;

ao músico **André Melo**, pelas harmonizações;

ao **Instituto de Artes da UNESP**, pela aceitação do projeto;

e à **FAPESP**, pela concessão de bolsa de estudo.

As seguintes pessoas também contribuíram para a realização desta pesquisa por meio de idéias, sugestões, traduções e empréstimos de livros, textos, discos e equipamentos de informática. Agradeço a todos.

Aécio S.M.Espíndola

Eduardo A.Paglione

João C.Gava

Olavo S.E.Simões

Osvaldo C.Duarte

Peter J.Harris

Reinaldo P.Silveira

Ruy S.Dias

e, principalmente,

Vera C.Silva

(se um dia você for embora me leva contigo?)

SUMÁRIO**PARTE I****INTRODUÇÃO**

	página
Históricos - Apresentação	01
Histórico Geral	03
Histórico do Movimento Bossa Nova	11
Constatações Preliminares	37
1) Sobre João Gilberto	37
2) Generalidades	39
Problemas e Hipóteses	42
Objetivos	44

PARTE II**MATERIAIS**

Introdução	45
Fixação dos Períodos para Seleção do Material	45
1) Relativo à Bossa Nova	45
2) Relativo ao Material de Confronto (Anos 30)	47
Critérios para a Seleção	48
1) Referentes às Peças Bossanovistas	48
2) Referentes às Peças de Confronto (Anos 30)	49
Esclarecimentos	49
Elencos Preliminares	50
Comentários	50
1) Elenco de Músicas Bossanovistas	51
2) Elenco de Músicas de Confronto (Anos 30)	53

Elenco de Amostras de Estudo	54
Comentários	54
1) Amostras de Músicas Bossanovistas	55
2) Amostras de Músicas de Confronto (Anos 30)	58

PARTE III

MÉTODOS

1) Métodos Relativos às Peças Bossanovistas	62
2) Métodos Relativos às Peças de Confronto (Anos 30)	66
3) Resumo	67
4) Observações Sobre a Simbologia Musical Adotada	68

PARTE IV

RESULTADOS E DISCUSSÕES

1) Amostras de Peças da Bossa Nova	70
<i>Manhã de Carnaval</i>	71
<i>Corcovado</i>	76
<i>Desafinado</i>	81
<i>Samba de Uma Nota Só</i>	88
<i>Chega de Saudade</i>	96
<i>Insensatez</i>	105
<i>Dindi</i>	111
<i>Maria Ninguém</i>	115
<i>O Barquinho</i>	120
<i>Samba Triste</i>	124

2) Amostras de Peças de Confronto (Anos 30)	128
<i>Lenço no Pescoço</i>	129
<i>Serenata</i>	134
<i>É Batucada</i>	139
<i>Divina Dama</i>	144
<i>Lábios Que Beije</i>	149
<i>Vai, Meu Samba</i>	155
<i>Sonho de Papel</i>	160
<i>Se Você Jurar</i>	165
<i>Adeus</i>	170
<i>Boas Festas</i>	174

PARTE V

CONCLUSÕES

1) Análises Estatísticas	179
2) Adequação das Harmonias Alternativas	182
3) Recursos Harmônicos de Uso Reiterado nas Curvas BN	184
4) Considerações Finais	184

BIBLIOGRAFIA

187

FONTES

190

PARTE I

INTRODUÇÃO



HISTÓRICOS - Apresentação

O movimento Bossa Nova encontrou seu auge entre os anos de 1958 a 1962, aproximadamente, e em função de sua importância é um acontecimento já definitivamente inscrito na história de nossas vanguardas artísticas. Como qualquer outro fenômeno cultural surgiu a partir de um processo lento e gradual, recebendo influências e incorporando traços estéticos longamente elaborados. Depois de sua consolidação, no período de auge citado acima, apresentou sinais de estagnação, sendo alguns de seus traços fundamentais substituídos por outros, fazendo nascer daí novas tendências musicais e interpretativas. Historicamente, portanto, e em função direta de sua "solução formal definida" (segundo Augusto de Campos), isto é, em função de seus elementos estruturais e interpretativos bem definidos, o estilo Bossa Nova circunscreveu-se ao período citado. Muitos de seus traços estéticos, evidentemente, continuaram a ser utilizados nos anos seguintes a 1962 e continuam em boa medida sendo utilizados até hoje. Não raro compositores e intérpretes das décadas seguintes retomaram por completo os traços bossanovistas em novas composições. O período 58-62, portanto, é o referencial por nós adotado e marca o momento de consolidação formal dos vários parâmetros que conferiram à música bossanovista o caráter (às vezes controvertido) de originalidade.

Não obstante esta pesquisa propor-se prioritariamente ao estudo de elementos musicais do movimento Bossa Nova, no período de 1958 a 1962, julgamos necessário, e como ponto de partida, traçar um panorama histórico globalizante e de caráter ilustrativo dentro do qual o movimento se desenvolveu. Este panorama procurou também não esquecer que as pessoas que tomaram parte deste processo artístico estiveram inseridas num meio social predominantemente urbano, diretamente sujeitas, portanto, às

circunstâncias do momento brasileiro da época. Isto posto, o histórico do movimento Bossa Nova é precedido por um breve relato contendo os fatos políticos mais importantes relativos ao período 1945 - 1964, aproximadamente, período este conhecido como República Nova e dentro do qual o processo bossanovista nasceu, estruturou-se e encontrou uma espécie de eclipse. A este trecho introdutório demos o título de **Histórico Geral**.

Ressaltamos o fato de que as partes históricas a iniciarem o corpo deste trabalho têm caráter mais informativo-explicativo que especulativo. Nossas conclusões pessoais e observações, quando ocorrem, são reduzidas a um mínimo necessário e têm o intuito de frisar um aspecto julgado de suma importância e que tenha contribuído diretamente para com a fixação de um traço estético ou procedimento musical. Ainda com relação ao histórico específico do movimento em questão, procuramos descrever no tempo os acontecimentos e personagens mais importantes que tomaram parte direta na gênese e desenvolvimento da música bossanovista. Os dados ali transcritos, baseados na bibliografia arrolada, foram considerados imprescindíveis por referirem-se diretamente ao tema/problema a ser analisado na pesquisa, ou seja, aspectos de sintaxe e estruturação musical.



HISTÓRICO GERAL

O movimento da Bossa Nova, desde o início de sua gênese (meados da década de 40) até o período de consolidação de seus traços característicos (aprox. 1958 - 1962), esteve todo ele inserido no momento histórico brasileiro denominado República Nova (1945 - 1964). Antes tivemos o regime autoritário de Getúlio Vargas que se estendeu de 1937 a 1945, e cujo fim, dentre outros motivos, deu-se em função da derrota dos nazistas na Segunda Guerra Mundial, o que veio realçar os ideais democráticos vigentes no Primeiro Mundo e fazendo crescer, no Brasil, o repúdio à ditadura política. Economicamente, em meados dos anos 40, houve uma valorização de nossos produtos de exportação, o fortalecimento dos setores produtivos, a ocorrência de saldos favoráveis na balança comercial e o consequente incremento nas importações. Vargas, pressionado, deu início, em fins de 1944, a um programa de redemocratização, adotando várias medidas que, no entanto, não impediram sua deposição em 1945 por um movimento militar liderado por Eurico Gaspar Dutra e Gois Monteiro.

Em 1946 foi eleito o General Dutra como presidente da república. Esta seção da nossa história política, ou seja, de 1945 a 1964, período conhecido como democrático, possuiu cinco presidentes da república, todos eleitos por voto direto: Eurico Gaspar Dutra (1946 a 1951), Getúlio Vargas (1951 a 1954), Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961 a 1964). A República Nova, iniciada em meio à euforia do pós-guerra, foi marcada por incentivos decisivos para os setores industriais, tendo apresentado o Brasil avanços importantes também em outras áreas, tais como energia e transportes.

Por toda a década de 40 também já se verificava no país uma intensa importação de produtos culturais norte-americanos, notadamente no campo da canção popular. Nossos músicos, como o histórico específico do movimento Bossa Nova irá

mostrar com mais detalhes, passaram a adotar elementos da música estrangeira. Os EUA exerciam forte influência sobre a cultura brasileira como um todo e sob uma intensa aura progressista e democrática de país capitalista de Primeiro Mundo passaram a ditar padrões de comportamento e cultura. A vitória sobre os nazistas em 1945, como já dissemos, foi fator importante a realçar ainda mais os ideais e modos de vida norte-americanos sobre nós.

De 1951 a 1954, curiosamente, Getúlio Vargas assumiu seu segundo mandato como presidente da república. O ex-ditador, no entanto, viu seus poderes limitados pela nova Constituição, promulgada em 1946, e não soube lidar com as pressões e oposições a que naturalmente estaria sujeito. Suicidou-se em 1954, sendo sucedido por Juscelino Kubitschek. Este, no poder entre 1956 e 1961, procurou realizar um governo progressista, a despeito da delicada situação financeira herdada do governo provisório (desde o suicídio de Vargas até sua posse). Kubitschek lançou então o seu famoso *Plano de Metas*, incentivando a indústria de base, os transportes, os setores de energia, saúde, educação e agricultura. Como arremate e consolidação plena de seus projetos fundou Brasília em 1960 - a nova capital do país. Sob este governo dinâmico e progressista florescia o movimento Bossa Nova, envolto pela onda de otimismo, relativa tranquilidade e entusiástica fé no Brasil, sentimentos estes que eram amplamente incentivados pelo novo presidente.

"PRESIDENTE BOSSA NOVA"¹

Kubitschek logrou ser o segundo presidente da república a manter-se no cargo por um período inteiro, o primeiro foi seu antecessor, Dutra. Durante seu governo o Brasil cresceu economicamente, tendo por alicerce um expressivo implemento no setor

¹ Título da canção lançada em 1961 e que deu popularidade a Juca Chaves. A letra focalizava o Presidente Juscelino Kubitschek e contribuiu para a manutenção de sua imagem de *bon vivant*. História da Música Popular Brasileira (1970-1972), v.41.

secundário - indústria de base. Neste período o Brasil esteve à frente dos demais países latino-americanos. Deu-se sequência ao processo de substituição de importações, acelerado na década de 30, o que resultou numa boa auto-suficiência em bens de consumo leves na segunda metade dos anos 50. A tática de Kubitschek compreendia a captação de investimentos privados, nacionais e estrangeiros, e para tanto facilitou os trâmites burocráticos, concedeu benefícios e incentivou a importação de equipamentos industriais de extrema necessidade no momento. Nesse contexto, a indústria automobilística, por exemplo, experimentou um bom crescimento. No setor público foi dada especial atenção aos problemas advindos das áreas de transportes e produção de energia. As metas do governo Kubitschek, formalizadas em 1958, abrangeram praticamente tudo, mas, na prática, deu-se ênfase especial ao crescimento das indústrias de base em detrimento da agricultura e da educação - via-se na industrialização urgente a solução para o subdesenvolvimento nacional e todas as injustiças sociais e instabilidades dele decorrentes. A construção de Brasília, por sua vez, foi o grande símbolo utilizado por Kubitschek, uma espécie de materialização do início de novos tempos para o Brasil. Símbolo de um "começar de novo": novas estradas, idealização de um novo modelo educacional e novas abordagens para os problemas urbanos e rurais. Aos poucos, e valendo-se de uma entusiástica fé no futuro do país, Kubitschek logrou ganhar a simpatia de cada classe da sociedade, desde os intelectuais até a classe média urbana, a mais difícil de agradar.

O ambicioso programa desenvolvimentista de Kubitschek, no entanto, tinha um ponto fraco: o financiamento. De 1957 a 1960, o implemento da industrialização, ao contrário do que se esperava, não conseguiu manter-se apenas com as receitas advindas da balança comercial, via exportações, situação esta agravada pelo deficit orçamentário herdado de governos anteriores. Tornava-se difícil conciliar o alto nível de investimentos que as metas desenvolvimentistas exigiam e a estabilidade dos preços, de maneira que os problemas foram inevitáveis. Já em 1959, notou-se a intensificação dos conflitos sociais surgidos numa economia em rápida expansão mas sujeita ao aumento do custo de vida. A

oposição ao governo, portanto, intensificou-se e as atenções voltaram-se às questões políticas relativas à sucessão presidencial já que as eleições se aproximavam e estavam marcadas para outubro de 1960. Um dos candidatos à presidência, Jânio Quadros, demonstrou possuir carisma e personalismo suficientes para transitar por sobre partidos e procedimentos políticos tradicionais, ganhando assim a preferência do eleitorado e vencendo nas eleições de 1960. "Pela primeira vez desde 1945, um candidato desligado dos meios oficiais venciu uma eleição presidencial."²

1961: O RÁPIDO GOVERNO DE JÂNIO QUADROS

Quando Jânio assumiu a presidência a economia brasileira era caótica. Em seu discurso de posse, em 31 de janeiro de 1961, deu ênfase aos problemas que, em decorrência, teria de enfrentar, tais como a ineficiência administrativa (burocracia), a crise financeira, o "falso nacionalismo", o imperialismo norte-americano sobre o Brasil e o favoritismo político que reinava. Aproveitou também para criticar os altos gastos efetuados pelo governo anterior, os quais se refletiam num enorme déficit federal. Reinava, em torno do novo presidente, um clima de euforia, de maneira que suas medidas anti-inflacionárias, apesar de evidentemente impopulares, foram relativamente bem aceitas e deram, de imediato, resultados favoráveis. O carisma de um "anti-político" conferiu a Quadros o apoio necessário para sua eleição como presidente e o sustentou nos primeiros meses de mandato. A médio prazo, porém, a ausência de planejamento para o futuro, a carência de bases políticas partidárias que lhe apoiassem e o incômodo provocado por certas medidas adotadas contribuíram para a fragilização de seu governo. A renúncia do presidente recém-empossado foi, portanto, recebida sem muito alarde. A grande preocupação residia no fato de que o poder passaria automaticamente para o vice-presidente João Goulart, cujas alegadas ligações com os comunistas preocupavam membros das Forças Armadas,

² Skidmore (1975), p. 237.

além de representar um retrocesso e uma volta aos moldes políticos da era Vargas. A vitória de Goulart como vice nas eleições de 1960 constituiu um paradoxo pois ele era um representante do sistema que o presidente eleito (Quadros) havia transformado em alvo dos ataques de sua campanha. Paradoxos à parte, com a inegável legitimidade, mas com boa parte dos militares contra sua posse, Goulart assumiu a presidência em caráter "de experiência" e com seus poderes limitados por uma tentativa de estabilização política via parlamentarismo.

1962 - 1963

"Dona Maria Teresa,/ diga a seu Jango Goulart/ que a vida está uma tristeza,/ que a fome está de amargar,/ que o povo necessitado/ precisa um salário novo,/ mais baixo pro deputado,/ mais alto pro nosso povo./(...) Enquanto o feijão dá sumiço/ e o dólar se perde de vista,/ o "Globo" diz que tudo isso é culpa de comunista./(...)"³

Nos primeiros meses de governo Goulart esforçou-se em melhorar sua imagem, declarando-se um anti-comunista. A sociedade, por sua vez, vivia momentos conturbados: greves gerais; inflação altíssima; saques a depósitos de alimentos e a lojas. Goulart utilizou-se desses incidentes como prova de que necessitava de poderes executivos totais para governar o Brasil, e obteve amplo apoio, de forma que o sistema presidencialista foi votado pelo povo e restaurado em 06 de janeiro de 1963. Goulart deparou-se então com o sério e tradicional problema da inflação descontrolada, com a nacionalização das empresas de utilidade pública, com a dívida externa, com a política salarial e com a tão controvertida reforma agrária. De forma geral, o sentimento era de total perda de fé na política democrática reinante e enquanto isso os militares intensificavam seus ataques ao governo.

³ Trecho da canção de Juca Chaves "Dona Maria Teresa", lançada em 1963. Sátira endereçada ao Presidente João Goulart, na pessoa de sua mulher Maria Teresa. História da Música Popular Brasileira (1970-1972), v. 41.

Já em meados de 1963 Goulart se mostrava indefinido quanto a seus objetivos concretos e era tido, numa opinião quase que geral, como incapaz de governar. Greves e paralizações associaram-se à violência e no segundo semestre os militares já ensaiavam uma tomada do poder à força.

1964: A QUEDA DE GOULART

A oposição, intensificada no início de 1964, alegava "que o presidente deliberadamente promovia o caos econômico a fim de preparar o caminho para o seu próprio golpe continuista"⁴; aos poucos a opinião pública foi sendo moldada e os governadores dos Estados mais poderosos declararam-se contra o presidente e as medidas tomadas em seu governo, tendo como pretexto maior suas ligações a líderes trabalhistas radicais do CGT, de linha ideológica comunista. As movimentações das tropas tornaram-se de conhecimento geral, e as poucas forças que poderiam dar apoio a Goulart diluíram-se gradativamente. Este, em consequência, evadiu-se de Brasília, deixando dito que não queria choque militar, de maneira que o perigo de luta armada havia se esvaído. O presidente do Senado imediatamente declarou vaga a presidência, sendo esta ocupada por Ranieri Mazzili, então Presidente da Câmara dos Deputados. Goulart refugiou-se no interior do Rio Grande do Sul, depois buscando asilo político no Uruguai. "A derrubada de João Goulart provou que os processos constitucionais habituais tinham falhado no Brasil. Não era a primeira vez que o Exército intervinha para fazer cessar a luta entre os políticos."⁵

A 9 de abril de 1964 surgia um Ato Institucional que conferia ao Executivo do Brasil poderes extraordinários para resolver o impasse político, mudando as regras da política democrática e repudiando a elite política como um todo, acusada de irresponsável e nociva ao país. Em 11 de abril o Congresso elegeu Castelo Branco, coordenador do golpe,

⁴ Skidmore (1975), p. 331.

⁵ Skidmore (1975), p. 367.

como presidente. Seguiram-se centenas de cassações a "inimigos" do novo regime, sem qualquer direito a defesa, incluindo intelectuais e funcionários públicos. Punições essas realizadas sob o pretexto de assegurarem a estabilidade, o desenvolvimento econômico e a justiça social para todos.

O programa econômico e anti-inflacionário era impopular mas tido como essencial e para garantir sua continuidade o sistema político foi-se fechando cada vez mais e o eleitorado foi rejeitado com vistas à manutenção de um autoritarismo a longo prazo. A oposição ao regime, já muito fragmentada, calava-se, e nesse clima de perplexidade e confusão, apenas dois grupos ofereciam uma oposição política consistente: os estudantes universitários radicais e o clero católico progressista. O centro, representado pela maioria do público politizado urbano, em momento algum manifestou-se de forma significativa, tendo se mantido como um mero e apreensivo expectador. "O povo, desiludido com os erros e oportunismos dos políticos, parecia resignar-se, pelo menos temporariamente, com o domínio dos tecnocratas sob tutela militar."⁶ Tinha então início um período de regime autoritário que se estenderia por mais de duas décadas. Continuaram a ser lançados Atos Institucionais, dos quais o AI 2 dissolveu os partidos políticos existentes; o AI 4 criou a Arena e o MDB e o AI 5 (já no governo de Costa e Silva) concedeu plenos poderes ao presidente da república.

Juntamente com os acontecimentos da vida política brasileira, a Bossa Nova, que encontrara seu auge criativo nos anos de 1958 a 1962 (paralelamente aos avanços e aos ideais progressistas de Juscelino Kubitschek), apresentava-se, em fins do governo Goulart, em franco declínio como movimento. As manifestações de protesto à situação político/social do país infiltraram-se nos meios artísticos, privilegiando formas de manifestações que se prestassem à veiculação de temas de claro fundo ideológico participante. Uma parcela dos músicos bossanovistas renunciou ao caráter "alienado",

⁶ Skidmore (1975), p. 388.



lírico e notadamente musical do movimento, dando produção a uma música que, não obstante dar continuidade a certos traços estéticos utilizados pela Bossa Nova, já tinha em mente outras preocupações que não apenas as relativas à forma. A Bossa Nova e sua solução formal estritamente definida (elaboração harmônica, defasagens rítmicas e uso de temáticas líricas sintetizadas no trinômio "Amor-Flor-Mar", entre outras características básicas) encontrava, portanto, o fim de sua fase mais diferenciada. Estes aspectos serão mais detidamente descritos a seguir, no Histórico do Movimento Bossa Nova.

do estudo do "processo Bossa Nova" a partir do lançamento de Copacabana em 1946, na voz de Fanny D'Amor (Dick Farney).¹ O disco que continha Copacabana foi lançado numa época em que as bandas de swing norte-americanas e as interpretações de Frank Sinatra faziam muito sucesso no Brasil. "[...] Copacabana era a canção que revelava o brasileiro Dick Farney e demonstrava aos infelizes que era possível ser moderno", romântico e sensual em português, sem os arroubos de óperas de Vicente Celestino".² Apesar de influenciado por Frank Sinatra e deixando-se de lado o fato de gravar em português e dentro de uma temática brasileira, sua importância reside no fato dele utilizar-se de uma imitação vocal menos dramática, mais relaxada – isso numa época em que, para ter-se sucesso como cantor era preciso seguir os padrões de um Orlando Silva, de emissão quase operística. Esse gosto, isto é, o apelo às grandes vozes, de certa forma nunca deixou de existir, mas foi com a contribuição de Dick Farney, principalmente, que o ato de cantar deixou de ser valorizado apenas em função da potência sonora do intérprete – de seu virtuosismo vocal. É evidente que Farney não foi o único a exercer o que mais tarde seria apelidado de "voz de travessão". Mesmo antes dele Noel Rosa e Mário Reis (nos anos 30) e Lupatillo Rodrigues (início dos anos 50) já gravavam sem se preocuparem com potência sonora, mas sim privilegiando e propiciando inflexões vocais melícolas, mais cantar quase falando. Ao lado de Farney houve ainda Doris Monteiro, Nani Ney, Lúcio Alves, Tito Madi e Ivon Cury.

¹ O lançamento de "Copacabana" (João de Barro & Alberto Ribeiro) oficialmente marcou o início de Dick Farney. Antes ele havia gravado apenas 04 músicas norte-americanas. Na composição aqui referida Farney mostra influência da música popular norte-americana, sendo acompanhado por grande orquestra. Tinha-se grande espaço e liberdade criativa, muito de aproximação para nossa música popular.

² Castro (1997), p.32.



HISTÓRICO DO MOVIMENTO BOSSA NOVA

O movimento artístico que convencionou-se chamar de Bossa Nova não teve, é claro, contornos precisos e definidos no tempo. Como qualquer outro fenômeno social (se é que assim pode ser designado) foi o resultado de um processo gradual, formado a partir de várias outras tendências musicais e influências de vários artistas que o precederam. Levando-se em conta esta flexibilidade, é possível o início do estudo do "processo Bossa Nova" a partir do lançamento de **Copacabana** em 1946, na voz de Farnésio Dutra (Dick Farney).¹ O disco que continha **Copacabana** foi lançado numa época em que as bandas de *swing* norte-americanas e as interpretações de Frank Sinatra faziam muito sucesso no Brasil. "(...) Copacabana era a canção que revelara o brasileiro Dick Farney e demonstrara aos infiéis que era possível ser "moderno", romântico e sensual em português, sem os arroubos de opereta de Vicente Celestino."² Apesar de influenciado por Frank Sinatra e deixando-se de lado o fato de gravar em português e dentro de uma temática brasileira, sua importância residiu no fato dele utilizar-se de uma impostação vocal menos dramática, mais relaxada. Isso numa época em que, para ter-se sucesso como cantor era preciso seguir os padrões de um Orlando Silva, de emissão quase operística. Esse gosto, isto é, o apego às grandes vozes, de certa forma nunca deixou de existir, mas foi com a contribuição de Dick Farney, principalmente, que o ato de cantar deixou de ser valorizado apenas em função da potência sonora do intérprete - de seu virtuosismo vocal. É evidente que Farney não foi o único a executar o que mais tarde seria apelidado de "voz de travesseiro". Mesmo antes dele Noel Rosa e Mário Reis (nos anos 30) e Lupicínio Rodrigues (início dos anos 50) já gravavam sem se preocuparem com potência sonora mas sim privilegiando e propiciando inflexões vocais intimistas, num cantar quase falando. Ao lado de Farney houve ainda Dóris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi e Ivon Cury,

¹ O lançamento de "Copacabana" (João de Barro & Alberto Ribeiro) praticamente marcou a estréia de Dick Farney. Antes ele havia gravado apenas 04 músicas norte-americanas. Na composição aqui referida Farney manteve influências da música popular norte-americana, sendo acompanhado por grande orquestra. Tornou-se grande sucesso e passou a constituir modelo de sofisticação para nossa música popular.

² Castro (1991), p.32.

principalmente. Todos seus contemporâneos e que tinham numa maior simplicidade expressiva sua principal característica.

Em 1949, em pleno carnaval carioca, e alheio a este, foi fundado, no Rio de Janeiro, o *Sinatra-Farney Fan Club*. A junção de gostos pelos dois astros da música popular é, no caso, bastante esclarecedora e demonstra que boa parcela do público brasileiro mantinha parte da atenção permanentemente voltada ao que vinha de fora. A união simbólica de Farney ao *The Voice* ("A Voz", como era chamado Sinatra) ilustra, de outro lado, e com clareza, o respeito que também se tinha para com aquele cantor brasileiro. Os sócios do clube eram, em sua maioria, jovens habituados ao jazz moderno, aptos a discutir estilos de piano e a conversar sobre inovações estilísticas ocorridas nos EUA. Não se tratavam, como se vê, de pessoas totalmente leigas em música, muito pelo contrário, aspecto este muito importante e que iria acompanhar a Bossa Nova desde seu início.

O fã-club passou a aglutinar e reunir jovens músicos ligados às novidades que vinham do exterior. Eram programadas audições de discos, conferências e também reuniões para se tocar e cantar (espécies de *jam sessions*). Com o tempo o pequeno espaço que sediava o *Sinatra-Farney Fan Club* tornou-se pequeno e os eventos aos poucos foram se estendendo a clubes, teatros e festas. Chegou-se mesmo a viajar para outras cidades, inclusive fora do atual Estado do Rio de Janeiro. Todo esse movimento de expansão, além de servir de oficina musical, auxiliou o início de carreira para vários músicos, cantores e cantoras que, até hoje, mantêm seu prestígio, como, por exemplo, Johnny Alf, Paulo Moura, Dóris Monteiro, João Donato, Luiz Eça, Maurício Einhorn e tantos outros.

A exemplo do *Sinatra-Farney Fan Club* outros clubes semelhantes surgiram, alguns deles abertamente dedicados ao *be-bop*³ e ao jazz progressivo. Nesses casos seus membros voltavam as atenções para as ousadias harmônicas do jazz contemporâneo norte-americano. Fica aqui evidente que a influência norte-americana pesava no gosto dos que tinham acesso aos raros discos importados. Os próprios conjuntos vocais brasileiros, muito atuantes nas décadas de 40 e 50, tinham como modelos os vocais norte-americanos, de forma que as adaptações para a música brasileira eram constantes. Era muito comum, inclusive, cantar-se em inglês e com arranjos tirados de gravações importadas, trazidas por poucas lojas especializadas do Rio de Janeiro. O estilo *cool*⁴ também estava em voga e ajudaria a definir novas tendências vocais, o que teria, mais tarde, influência marcante sobre a Bossa Nova. Em 1957, Carlos Lyra (que mais tarde seria um dos pilares da Bossa Nova) gravou sua segunda composição, pela gravadora Continental, com o título *Criticando*, na qual tratava das influências externas em nossa música. Interessante notar que Lyra, e por certo muitos outros músicos, já sentiam-se incomodados com a importação de ritmos e gêneros musicais. *Criticando* era uma espécie de protesto contra tal invasão. Gravaria mais tarde *Influência do Jazz*, enfocando o mesmo tema, só que, mais objetivamente, a mimese entre a nossa música popular e o jazz. Interessante também é que apesar do aparente desconforto de certos músicos perante essa importação pura e simples, foi à base de alguns elementos do jazz e da música erudita que os jovens músicos que se reuniam nos apartamentos de Copacabana propuseram-se (conscientemente ou não) a montar um novo tipo de samba, com temática mais condizente com o campo

³ Estilo ou ramificação do jazz norte-americano lançado no final dos anos 30 e desenvolvido nas duas décadas seguintes. Base do jazz moderno, teve como iniciadores e maiores expoentes Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Traços fundamentais: universo harmônico mais evoluído; uso de cromatismos; inovações rítmicas (independência das vozes percussivas); uso de acentos que recaem geralmente nas partes fracas de cada tempo; instrumentos harmônicos (piano/guitarra) fazendo acordes em blocos, percussivos; "uso abundante das superestruturas dos acordes (nonas, décimas-primeiras aumentadas, décimas-terceiras), (...) Mas o que importa sobremaneira é a coerência do estilo. No bop, tudo está amarrado - ritmo, melodia e harmonia - cada uma dessas dimensões remetendo ao conjunto, e vice-versa" (Bellest & Malson, 1989: 86).

⁴ "A evolução do jazz nos anos 40 levou os solistas, os pequenos grupos e as grandes orquestras a extremos de desgaste físico e de proeza técnica. Uma necessidade de descanso após a "pressão acústica" foi experimentada, por conseguinte, por um bom número de músicos, que nem por isso negligenciaram os benefícios advindos das pesquisas do bop. Um espírito de frescor soprou, então, tanto na Costa Atlântica quanto na Costa Pacífica dos Estados Unidos. Sempre existiram no jazz os artistas que recusavam a performance atlética; (...)" (Bellest & Malson, 1989: 93).

intelectual a eles relacionado. Segundo o crítico Sérgio Cabral, "a intenção não era, absolutamente, a de copiar de maneira servil o que vinha de fora, mas a de introduzir em nosso samba recursos que, na opinião de cada um, iriam valorizá-lo bastante."⁵

A quantidade de conjuntos vocais tornou-se muito grande nos anos 50 e difícil de ser absorvida por rádios, boates e gravadoras. Em sua maioria seus componentes vinham do Norte e Nordeste e, querendo ser "modernos", mantinham-se afinados com o que de melhor se fazia, no gênero, nos Estados Unidos. Pondo-se de lado o fato de que aquela música era praticamente copiada da que vinha de fora (em 1950 a Rádio Nacional executava muito mais música internacional do que sambas, choros e baiões), não há dúvida de que os músicos cariocas da década de 50 ganhavam em competência e, consequentemente, ampliavam seus horizontes criativos. Servindo quase que como uma escola, os elementos jazzísticos e as novas formas de harmonizações trouxeram uma ampliação para as possibilidades expressivas. A parte rítmica, por exemplo, veio ganhar muito em termos de flexibilidade, antecipando e preparando os alicerces para o surgimento da famosa "batida" do violão que marcaria em definitivo um dos traços estruturais da Bossa Nova.

Houve um grupo vocal, os Garotos da Lua, que era, por assim dizer, especializado em versões de canções norte-americanas. Seu principal cantor, Jonas, extremamente afinado, tinha uma voz pouco potente e sem vibrato, perfeitamente de acordo com a forma de cantar de vários de seus ídolos estrangeiros. Jonas, entretanto, não se prestava a apresentações ou bailes nos quais era preciso projetar a voz com intensidade e por esse motivo foi afastado do conjunto. Cedeu então seu posto a outro cantor que vinha da Bahia e que, segundo os comentários, tinha a voz de Lúcio Alves, inclusive em termos de potência sonora.⁶ Pode parecer um paradoxo, mas esse novo

⁵ Cabral in Chediak (1990 a).

⁶ Lúcio Alves, não obstante ter sido citado como um dos intérpretes a utilizar-se de uma impostação vocal mais relaxada, não estava ainda plenamente destituído do modo operístico de cantar, remanescente do Romantismo.

cantor era João Gilberto, o qual fora admitido como *crooner* do conjunto em 1950. Podemos tomar isso como indício de que este mais importante membro da futura Bossa Nova (como é tido por praticamente todos os historiadores) mudou sua forma de emissão vocal intencionalmente (por volta de 1957-1958), ou seja, por razões estéticas e não por incapacidade física, como poderia sugerir à primeira vista, ou melhor, à primeira audição. Era sua primeira visita ao Rio de Janeiro; tocava violão apenas razoavelmente, mas ao cantar diz-se que podia ser Orlando Silva e Lúcio Alves ao mesmo tempo. Na verdade, João Gilberto tinha aspirações de iniciar carreira solo e sua estada junto aos Garotos da Lua duraria pouco - cerca de um ano e meio. Isso após alguma atividade bem sucedida nas rádios cariocas e a gravação de dois discos de 78 r.p.m. As gravações não bateram recordes. No fundo os conjuntos vocais eram mais admirados pelos outros músicos do que pelo grande público. Os cantores solistas é que detinham o estrelato e era deles o sucesso comercial.

O primeiro disco solo de João Gilberto foi gravado no início da década de 50, mais precisamente em 1952, pela, então nova, gravadora Copacabana. O canto de João Gilberto, naquelas gravações, lembrava Orlando Silva na sua grande fase: os vibratos, a emissão, o timbre e, inclusive, a pronúncia acentuada dos erres. O disco, no entanto, não foi notado, teve pouca execução nas rádios e nenhuma das canções nele contidas foi, o que se poderia chamar, um sucesso. Tanto isso é verdade que esse primeiro disco é omitido, por irrelevância ou desconhecimento, das discografias de João Gilberto. O fracasso poderia ser explicado pelo fato de que, à época de seu lançamento, tanto Dick Farney como Lúcio Alves estavam em evidência e despertavam o interesse de boa parcela do público para sua maneira "macia" e intimista de cantar. A voz de João Gilberto, se é certo que lembrava Orlando Silva, representou, em certa medida, um retrocesso, podendo explicar a fria acolhida recebida.

Por esse período João Gilberto frequentava vários pontos nos quais se fazia música na cidade do Rio. Tocou muito pouco naquelas casas mas travou amizades com praticamente todos os músicos e artistas mais atuantes, tais como Johnny Alf, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Donato, para citar apenas alguns. Johnny Alf era pianista da boate do Hotel Plaza, em Copacabana. Compunha e tocava por cifra, fato inédito para a época. Não fazia sucesso, mas os músicos de 1954 juntavam-se a ele para, em conjunto, tocarem o que quisessem, em horários de pouco movimento na boate. Alf costumava exibir seus conhecimentos de jazz mas sempre mantinha em seu repertório músicas tornadas famosas nas vozes de Lúcio Alves e Dick Farney. Mais tarde, já nos anos 60, algumas composições antigas de Alf seriam citadas como já sendo Bossa Nova. No entanto, eram sambas-canções com elementos de jazz, ricos harmonicamente, mas sem novidades rítmicas. Não se pode negar, é claro, que a união dos vários jovens músicos cariocas ao redor do piano de Alf seria um dos laboratórios do qual nasceriam os arrojos harmônicos a serem utilizados dali em diante.

1956 era o primeiro ano do governo do presidente Juscelino Kubitschek, o qual colocava em prática um plano de desenvolvimento rápido e de modernização para o Brasil. Nesse ano também ocorreu a união que viria enriquecer sobremaneira a música popular brasileira: o pianista, compositor e arranjador Antonio Carlos Jobim e o poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Encontro que, segundo muitos, transformaria nossa música.⁷ Seu primeiro grupo de composições, das quais fez parte **Se Todos Fossem Iguais a Você**, foi composto para **Orfeu da Conceição** - espécie de peça musical, versão negra e carioca do mito grego de Orfeu, o divino músico de Trácia. A montagem estreou naquele mesmo ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ficando em cartaz, com sucesso, por uma semana. Mudou-se depois para o Teatro República, para mais um mês em cartaz. Foi depois transposta para o cinema, numa produção francesa, ganhando o Festival de Cannes, em 1959. Também em 1956, a futura musa do movimento, Nara Leão, com apenas 14 anos

⁷ As primeiras composições da parceria Jobim/Vinicius foram "Se Todos Fossem Iguais a Você", "A Felicidade" e "O Nosso Amor", todas compostas c.1956.



de idade, mudava-se com os pais para um apartamento em Copacabana onde aconteceriam as chamadas "reuniões da Bossa Nova". À época, Carlos Lyra e Roberto Menescal, apesar de jovens, abriram, em sociedade, uma academia de violão e Nara foi uma de suas muitas alunas. O sucesso da academia foi atribuído ao fato de que os estudantes de acordeão (então o instrumento mais em voga) estavam ansiosos por novidades. Associados pela busca de um instrumento musical moderno, ao mesmo tempo sentiam a música popular demasiado "pesada". Parecia difícil para um público na faixa etária dos 18 anos identificar-se com o clima de dramaticidade dos sambas-canções tradicionais. Nenhum desses dramalhões musicais fazia parte do repertório de vida dos futuros "jovens bossa nova". Nas palavras do crítico musical José Ramos Tinhorão (1991: 230), "a bossa nova constituiu - como o próprio bop nos Estados Unidos - uma reação culta, partida de jovens de classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional (...)". Ainda segundo este autor (op.cit.: 230), a Bossa Nova "não constituiu um gênero de música, mas uma maneira de tocar." Estilo que, por sinal, promoveu um afastamento em relação às fontes populares e, mais precisamente, ao samba tradicional. De fato, esse afastamento ligava-se a uma separação ocorrida na década de 50, no Rio de Janeiro. Isto é, as camadas pobres concentraram-se nos morros e na zona Norte, enquanto as classes média e alta na zona Sul. "O contato com as fontes do ritmo popular ficou assim prejudicado". Em entrevista recente concedida ao periódico Nicolau (no.45) e ainda sobre a essência do estilo Bossa Nova, Tinhorão afirmou que "a bossa nova criou-se a partir do cool jazz, quer dizer, uma montagem brasileira de música americana. E muitos queriam dizer que essa verdade de uma minoria era a modernidade, era a nova representatividade cultural do Brasil."

Seja como for, as reuniões no apartamento de Nara aglutinaram jovens músicos interessados numa outra linguagem e, assim como os fãs-clubes, serviram como laboratório para músicos, cantores, arranjadore, compositore e poetar que aos poucos inscreveriam seus nome em capas de discor; dentre eles, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos

Lyra, Dori Caymmi, a própria Nara Leão e os irmãos Castro Neves, para citar apenas alguns. Aos poucos o espaço do apartamento tornou-se insuficiente, e as reuniões estenderam-se a outras casas e chegaram aos auditórios, resultando no que ficou sendo conhecido como "os primeiros shows oficiais da Bossa Nova", ocorridos no ano de 1959. Foram daquele período as primeiras músicas tidas como *bossanovistas* (rótulo que viria mais tarde), tais como **Não Faz Assim**, de Oscar Castro Neves e Ronaldo Bôscoli e **Desafinado**, da dupla Tom Jobim e Newton Mendonça.

Pouco antes, em 1957, Roberto Menescal recebia em casa a visita de João Gilberto. Não se conheciam pessoalmente mas o nome da visita dispensava apresentações pois João Gilberto já era conhecido nos meios musicais da época. João tocou violão e cantou algumas músicas para Menescal. Não importava, naquele instante, o que se cantava, mas principalmente como se tocava o violão. Havia flexibilidade entre canto e instrumento e o ritmo era algo inédito até então. Menescal, literalmente surpreso com o que ouvia, passou a mostrar João Gilberto para os amigos, começando por Ronaldo Bôscoli. Muito do que João tocava era antigo. Várias canções eram até desconhecidas, mas isso não importava pois tanto Menescal quanto Bôscoli tinham achado o que há tempos vinham procurando. O violão tocava acordes, não notas, produzindo harmonia e ritmo de uma só vez. Em seguida foram ao apartamento de Nara e tudo se repetiu, inclusive o encantamento unânime pelo rapaz baiano que cantava "baixinho" e tocava violão de forma originalíssima. Chamou a atenção, principalmente, a forma como ele improvisava sobre as sequências de acordes compactos, executados de maneira percussiva, e que deixavam transparecer uma certa ambiguidade tonal.

Carlos Lyra, que havia feito contato com João em 1954, não se lembrava muito bem dele, mas ao reencontrá-lo e ouvi-lo teve a certeza de que estava diante de algo novo e especial. Até ali sabia-se muito pouco acerca de João Gilberto pois muitos dos músicos que o conheceram e mantiveram contatos anos antes, ou tinham saído do Rio ou já eram

músicos em plena carreira profissional, o que os distanciava dos que frequentavam o apartamento de Nara. Na verdade, o insucesso de seu primeiro disco, em 1952, fez João permanecer quase que incógnito e trabalhando esporadicamente. Mas seu passado agora já não importava. Os novos músicos com os quais João fizera o recente contato eram praticamente todos oriundos da classe média, bem-informados musicalmente, e era um prazer para ele conhecê-los e ser, acima de tudo, por eles admirado. João Gilberto desenvolveu o uso dos acordes como massas homogêneas e simultâneas de sons; modificou a batida rítmica do samba, tornando-a adaptável o suficiente para acompanhar qualquer tipo de música. Desenvolveu também um cantar mais sutil, quase sem vibrato, com tempo próprio, adiantando-se ou atrasando-se à vontade em relação à base instrumental. Assim, sobre a batida simétrica do violão, ele poderia passear com os versos em total liberdade. No fundo João transpunha para o seu instrumento alguns truques harmônicos e rítmicos já utilizados por Johnny Alf no teclado e por João Donato no acordeão, respectivamente. Disso tudo é que nascia "o novo João Gilberto", e com ele um aficcionado grupo de seguidores. A canção ***Chega de Saudade***, de Jobim e Vinicius, interpretada por ele e lançada em disco em 1958, difundiria a famosa batida, ou seja, a futura "batida da Bossa Nova".

Tito Madi também foi um dos primeiros artistas da época a conhecer João Gilberto em sua nova fase e a se interessar por seu trabalho. Tentou, além disso, colocá-lo nas boates da moda. Mas João recusou os convites: não se apresentaria mais em lugares barulhentos onde as pessoas conversassem, tendo a música apenas como fundo. Em suma, ele queria agora ser ouvido e respeitado como um artista original. O que precisava, realmente, era gravar um disco e para tanto resolveu procurar um dos maestros da Odeon, Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim). Ambos já eram conhecidos e Tom logo percebeu diferenças na maneira de João cantar - já não era mais imitador dos estilos de Orlando Silva e Lúcio Alves. Seu canto agora era o de Chet Baker, cantor e trompetista

apreciado na época.⁸ Jobim impressionou-se muito com a batida ao violão. Com ela dava-se um adeus ao samba "quadrado", e mesmo ao samba-canção (uma sua variante). Era possível, segundo Jobim, escrever-se para aquele ritmo pois ele permitia todas as liberdades, principalmente as harmônicas (que ele próprio utilizava ao piano). E já havia uma partitura pronta: **Chega de Saudade**, feita com letra de Vinicius pouco depois de encerrada a carreira de **Orfeu da Conceição** no Teatro República. O casamento entre aquela música e o violão/voz de João Gilberto foi perfeito e a composição, a partir dali, sobreviveria como marco histórico de um movimento. O disco compacto de 78 r.p.m. contendo **Chega de Saudade** e **Bim-Bom**, do próprio intérprete, teve sua gravação concluída a 10 de julho de 1958.

Paralelamente à forma percussiva de tocar violão, à maneira intimista de cantar e à sua liberdade rítmica, João passou a privilegiar letras que tratassem de temáticas mais amenas, mais poéticas. Para ele, era o momento de se deixar para trás tudo o que falasse em sofrimento de amor, mortes ou vinganças. Por sinal, outro aspecto estético que estava perfeitamente de acordo com o que os jovens cultos da classe média do Rio estavam procurando. Os títulos e as letras das primeiras interpretações de João, em sua nova fase, esclarecem este aspecto: **Chega de Saudade** era um elogio à conciliação e **Bim-Bom**, uma apologia à simplicidade de propósito. Simbolizaram um basta, ao menos temporário, aos dramalhões e às interpretações carregadas de efeitos extra-musicais ou exagerados. Tanto **Bim-Bom** como **Hôba-la-lá**, outra música de João, eram mistos de "humor, nonsense e economia verbal, aspectos importantes e inovadores da BN."⁹

Perante os produtores de discos, entretanto, João, e sua música, poderiam muito bem despertar a atenção de jovens cultos e músicos refinados, mas não tinham boas

⁸ "(...) João Gilberto abria o caminho para a liberação de grandes intérpretes, cantores de voz pequena ou de nenhuma voz, segundo os padrões tradicionais, como Nara Leão, Astrud Gilberto, Edu Lobo, Chico B. de Holanda e muitos outros, que descobriram uma personalidade vocal acima e à margem dos receituários do "bel canto", como antes o haviam feito Noel Rosa e Mário Reis." (Campos, 1993: 223-224).

⁹ Medaglia, Júlio in Campos (1993), p.85.



possibilidades comerciais. E neste aspecto Tinhorão diria que "o estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida ao nível da alta classe média." ¹⁰ Apesar do suposto apelo que essa música requintada pudesse ter para o público jovem da classe média, seria difícil vencer a barreira imposta pelos cantores tradicionais, com suas vozes potentes, repertório dramático e, sobretudo, instrumentação carregada (reminiscência das *big bands* norte-americanas). Os arranjos elaborados por Jobim para a nova música eram simples, bem de acordo com o caráter leve e poético agora explorado. João imprimiu sua vontade também, sugerindo, modificando e até excluindo vozes durante ensaios. Talvez possamos atribuir a simplicidade dos arranjos da Bossa Nova à intransigência de João e à sua dificuldade em se relacionar com os demais músicos devido ao seu perfeccionismo exacerbado. Mas, seja esse dado válido ou não, introduziu-se então uma forma de camerismo em música popular: poucos instrumentos, arranjos delicados e econômicos e interpretações idem.

Em seus primeiros meses de divulgação no Rio, o compacto **Chega de Saudade** passou despercebido do grande público pois as rádios que o executaram não pertenciam ao grupo das mais ouvidas. O disco continuava, portanto, a circular numa faixa de mercado relativamente restrita, na qual se incluíam músicos, intelectuais e jovens bem informados à busca de novidades. Resultado muito mais interessante foi obtido em São Paulo. Em 1958 a cidade já era o principal mercado e possuía a maior cadeia de distribuição de discos e eletrodomésticos do país. A acolhida inicial não foi das melhores (conta-se que o 78 rpm foi quebrado ao ser mostrado em São Paulo pelos revendedores cariocas, sob as críticas de que o cantor não tinha voz e atravessava o ritmo, além de cantar coisas bobas). Mas, nada que alguns bons truques de venda não pudessem

¹⁰ Tinhorão (1991), p.236.



remediar. Um dos argumentos utilizados no intuito de rebater as críticas negativas foi o de que tratava-se de música de vanguarda, diferente e moderna. Seria armada uma polêmica em torno do assunto; o público da música tradicional ficaria ultrajado, haveria uma separação e os jovens comprariam os discos. E foi, de fato, o que ocorreu. João Gilberto tornou-se símbolo de uma música alternativa; programadores de rádio passaram a executá-la e o disco chegou a ser recordista de vendas em determinada cadeia de lojas. Não que a aceitação tivesse sido esplêndida, muito pelo contrário, houve resistência e até ocorreram vaias durante apresentações e shows promocionais. O que não impediu, é claro, sua ampla divulgação, garantindo a João, naquele ano, um público fiel entre os paulistanos.

Já no início de 1959 seria gravado e lançado o LP ***Chega de Saudade***, contendo músicas já lançadas em compactos, como por exemplo a música-título e ***Bim-Bom***, e outras ainda inéditas, além de algumas regravações de obras antigas rearranjadas por Jobim e na voz/violão de João Gilberto. No total eram doze músicas: ***Chega de Saudade*** e ***Brigas, Nunca Mais*** (Jobim & Vinicius), ***Bim-Bom*** e ***Hôba-la-lá*** (João Gilberto), ***Desafinado*** (Jobim & Mendonça), ***Lobo-Bobo*** e ***Saudade Fez Um Samba*** (Lyra & Bôscoli), ***Maria Ninguém*** (Lyra), ***Morena Boca de Ouro*** (A.Barroso), ***É Luxo Só*** (A.Barroso & L.Peixoto), ***Rosa Morena*** (D.Caymmi) e ***Aos Pés da Cruz*** (M.Pinto). Este LP foi importante historicamente pois continha os elementos renovadores essenciais da Bossa Nova: **a)** imitação vocal natural e relaxada; **b)** acompanhamento camerístico, econômico, sutil e transparente (equilíbrio e clareza entre as vozes); **c)** integração discreta entre instrumentos e canto; **d)** economia extrema de introduções e finais sinfônicos; **e)** desenvolvimento e independência da estrutura rítmica do acompanhamento frente à melodia principal; **f)** atenção aos pequenos detalhes e sutilezas; **g)** desenvolvimento da linguagem violonística de acompanhamento (transcendência dos acordes básicos da harmonia tradicional); **h)** pesquisa e uso intenso de acordes alterados; **i)** tendência ao alargamento tonal e às modulações; **j)** caráter coloquial da narrativa musical e poética¹¹;

¹¹ Musicalmente tende-se a abandonar o binômio grandiosidade/dramaticidade romântica, trocando-o por um fluir mais homogêneo e linearmente menos movimentado. Poeticamente tende-se a colocar



k) abordagens temáticas não melodramáticas (recusa aos traços discursivos-conteudísticos-sentimentais na poesia); l) linguagem poética tendendo para o cotidiano e integrada como parte inseparável da composição e num igual nível de importância; m) recusa às metáforas (semelhanças de significados) e à demagogia expressionista (uso de exagêros e lugares-comuns com vistas a simbolizar sentimentos ou sensações) - preferência ao uso de frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais (paralelos com a vanguarda poética do Concretismo¹²); n) redução e concentração dos elementos poéticos e musicais; o) negação do estrelismo solista (discrição e intimismo). A propósito, foi justamente esta solução formal definida, na análise de Augusto de Campos, que condicionaria a Bossa Nova a um fim prematuro, circunscrevendo-a num período relativamente estanque da história.¹³

Segundo Augusto de Campos, a Bossa Nova foi um movimento de rebeldia contra a estandardização e o consumismo. Seus integrantes brincavam com a música, utilizando o *nonsense*, o humor e a metalinguagem, tudo isso com economia verbal. Nesse aspecto ela foi um movimento de vanguarda, transcendendo a banalidade e perturbando os códigos e convenções da música popular, tirando-a dos limites ingênuos do mero entretenimento. E pela própria natureza de suas inovações, só conseguiria sensibilizar um auditório restrito.¹⁴ As barreiras com as quais se depararam as primeiras gravações de João Gilberto eram consideravelmente altas tendo em vista que ele também teria de competir com os grupos brasileiros de *Rock And Roll*, com o sucesso de Celly Campello, com os integrantes da Jovem Guarda que já estavam se organizando na época e

de lado as pretensões figurativas da expressão, abordando-se agora os temas de forma direta e livres de preciosismos verbais.

¹² Movimento de vanguarda poética inaugurado por volta de 1956 no Brasil, tendo como nomes mais importantes Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Houve inovações em vários níveis mas, em linhas gerais, procurou-se reiterar experiências futuristas e cubistas que pretendiam superar a poética metafórico-musical do Simbolismo. Utilizaram-se de processos estruturais que exploram as camadas materiais do significante, tais como o som, a letra impressa e a superfície da página, interligando manifestações antes separadas como música, poesia e artes plásticas. Campos (1970), p.528-534.

¹³ Campos (1993), p.334.

¹⁴ Campos (1993), p.184-185.



com, é claro, os já estabelecidos cantores do gênero sentimental - grandes campeões de vendas. Mas era graças a esses cantores que a Odeon podia dar-se ao luxo de manter artistas "requintados" em seu elenco, como Lúcio Alves e Sylvia Telles, o que lhe garantia prestígio. A Odeon, entretanto, não podia imaginar que João Gilberto, igualmente requintado e "difícil" para o grande público, num futuro próximo chegaria a vender mais discos que Lúcio e Sylvia Telles juntos e que a longo prazo dinamizaria essa faixa de mercado da música brasileira.

O compacto contendo ***Chega de Saudade*** e os demais discos lançados com a interpretação de João Gilberto representaram um descanso e uma pausa para os boleros tradicionais. Esses lançamentos iriam despertar o público, e principalmente os jovens, para o ato de cantar e de tocar um instrumento (no caso, o violão). Contribuíram também para acabar de vez com o predomínio do acordeão. Neste aspecto a academia de Roberto Menescal e Carlos Lyra foi um importante ponto carioca para a divulgação da "batida de João Gilberto". E junto com a batida vinham canções do repertório de Jobim & Vinicius, Jobim & Newton Mendonça (parceria que originou ***Desafinado*** e ***Samba de Uma Nota Só*** - verdadeiros hinos da Bossa Nova), de Luiz Bonfá, do próprio Carlos Lyra e tantos outros.¹⁵ No Rio, os entusiastas da Bossa Nova ainda se reuniam em pequenos grupos isolados. Faltava a organização de eventos e shows, mas o germe já estava lançado. ***Desafinado*** já havia sido gravado por João Gilberto em novembro de 1958. O sucesso inicial de ***Chega de Saudade*** em São Paulo impulsionou sua popularização no Rio, de forma que ***Desafinado*** aproveitou-se do fato, tendo ampla e quase imediata aceitação. Em pouquíssimo tempo João Gilberto influenciou músicos, cantores, arranjadores e violonistas, mesmo antes de o rótulo Bossa Nova ser estabelecido. Apesar da boa aceitação, no início de 1959 ainda não se poderia garantir que uma música tão sofisticada e "moderna" se transformaria, um dia, num produto comercial. "Dentre as características

¹⁵ Os "Papas da Bossa Nova" foram três: Jobim, Vinicius & J. Gilberto. Também foram membros importantes: Aloysio de Oliveira, Sylvia Telles, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo, João Donato, entre outros. Cabral in Chediak vol.1 (1990 b).

revolucionárias da BN, uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico. (...) Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziriam a essa revolução dos padrões de conduta interpretativa." ¹⁶

Os adjetivos utilizados anteriormente para qualificar a música interpretada por João Gilberto, isto é, sofisticada e moderna, ganham especial interesse quando levamos em conta que boa parte do que o violonista/cantor baiano iria interpretar daí por diante seria formada por composições antigas. João "vestia" antigas músicas com novas harmonizações, como o que ocorreu, por exemplo, com **Doralice**, que vinha dos anos 40, sem se afastar da melodia original. Indício de que não eram necessariamente as linhas melódicas de Tom Jobim que exigiam harmonizações arrojadas. Essas harmonias poderiam enriquecer músicas antigas e tradicionais, o que lhes proporcionaria o grau de modernidade tão buscado, além de propiciar seu ressurgimento na memória musical das pessoas. Segundo Augusto de Campos, "a lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar - a bossa nova. A lição de João - desafinando o coro dos contentes do seu tempo - é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima ("macumba para turistas", na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana." ¹⁷

Antes mesmo de ser finalmente chamada de Bossa Nova, discutia-se que tipo de música ela seria. Poderia ser chamada de jazz? Ou seria melhor dizer-se "samba moderno"? ¹⁸ O próprio Ronaldo Bôscoli, então apresentador de um dos shows promovidos

¹⁶ Campos (1993), p. 53-54.

¹⁷ Campos (1993), p. 285.

¹⁸ Segundo Tom Jobim, a harmonia da Bossa Nova já havia estado em Debussy (nonas, décimas-primeiras, décimas-terceiras, etc.), de forma que nada havia nela de tipicamente norte-americano. E

pelos estudantes e músicos cariocas ligados ao movimento, ao sentir-se obrigado a explicar com palavras o que era afinal a Bossa Nova, manifestou-se dizendo que ela "é o que há de moderno, de totalmente novo e de vanguarda na música brasileira."¹⁹ Esta afirmação indica claramente o impacto que tal estilo de música deve ter causado no público daquele quase início da década de 60. Aos conjuntos vocais, a seu turno, a Bossa Nova forneceria um vasto material para arranjos. Aqui, novamente, sua aceitação por parte dos músicos vinha reafirmar a importância em termos de novidade e as possibilidades que a nova forma de fazer música trazia. Para os membros mais importantes do movimento, por sua vez, havia o privilégio de estarem ganhando a preferência de um público culturalmente requintado e de estarem dando um basta, mesmo que temporário e parcial, à música "do passado", acusada de ser francamente derrotista e negativa; uma pausa aos sambas tradicionais e aos boleros. De fato, muitos dos músicos cativados pelo movimento tinham mais intimidade com o jazz e com a música erudita do que com a própria música popular. Aqueles mais intimamente ligados ao jazz encontravam nos temas Bossa Nova um novo campo para improvisações. E este foi outro traço que ajudou a vestir a Bossa Nova com uma roupagem elitista; muito mais jazzística (no sentido de uma manifestação culta e hermética) do que popular (o que permitisse sua imediata e ampla aceitação por um público mais heterogêneo e menos exigente). Seja como for, a Bossa Nova quebrou a rotina, interrompeu a redundância da mensagem musical ao nível popular.

A partir de 1961 formaram-se grupos instrumentais estáveis que tocavam não exatamente Bossa Nova mas haviam surgido em função dela: o Tamba Trio (de Luiz Eça), o Bossa Três (de Luís Carlos Vinhas) e o sexteto de Sérgio Mendes, dentre outros. Todos tocavam uma variação muito mais pesada da Bossa Nova, menos sutil e intimista e mais ao estilo *hard* de grupos de jazz estrangeiros. Mas, de qualquer maneira, tanto a suave Bossa Nova, quanto a música desses conjuntos de jazz expandiram o mercado musical para um

se a Bossa Nova fosse mera imitação do seu jazz, os EUA não a teriam regravado pois, em matéria de jazz, eles eram os especialistas e já o tinham em profusão de qualidade e estilos. Jobim in Chediak vol.2, (1990 b).

¹⁹ Castro (1991), p. 230.



tipo de composições feitas exclusivamente para serem ouvidas, o que, por si só, resultou num enriquecimento cultural por meio da introdução de um produto mais elaborado, de maior carga informativa. O ano anterior, 1960, seria decisivo para o movimento, e por dois motivos principais: o lançamento do segundo LP de João Gilberto - *O Amor, O Sorriso e a Flor* - tido como o trabalho de consolidação do movimento, e pelo fato de a Bossa Nova começar a ser conhecida e reconhecida no exterior. Astros e estrelas como Lena Horne, Charlie Byrd, Sarah Vaughan e Nat Cole, em turnês pelo Brasil, descobriram a nova música que se fazia em Rio de Janeiro/São Paulo e levaram-na consigo. No ano seguinte jazzistas norte-americanos apresentaram-se na cidade do Rio e ao retornarem aos EUA gravaram temas Bossa Nova. Foram eles, Coleman Hawkins, Curtiss Fuller, Zoot Sims e Herbie Mann. A seguir, Dizzy Gillespie e Stan Getz passaram a dar suas versões de temas bossanovistas. Era como se apesar de ser uma novidade para todos (brasileiros ou não) a Bossa Nova estivesse muito mais propensa a ser consumida, explorada e difundida no exterior - e isso muitas vezes com prejuízo para seus compositores que, até por amadorismo, descuidavam de garantir seus direitos autorais com antecedência.

Em termos gerais, por volta de 1960, o Brasil experimentava uma forte onda de modernização e a marca Bossa Nova já começava a servir não só para a música mas também para rotular muitas outras coisas como moda, arquitetura, produtos, desenho industrial e comportamento. Culturalmente, desde o ano anterior, registrava-se o aparecimento do chamado Cinema Novo; a estréia de novos atores e novas peças teatrais; a utilização de novas linguagens e ampla discussão de problemas brasileiros. Musicalmente falando, e por todo esse período, novas adesões ocorriam à Bossa Nova.²⁰

²⁰ Juca Chaves foi um dos músicos que à época procurou na Bossa Nova uma forma de consolidar sua carreira. Havia semelhanças entre seu jeito de cantar e o de João Gilberto, mas suas sátiras e modinhas nada tinham de Bossa Nova. Os integrantes do movimento, de forma geral, nunca consideraram a música de Juca Chaves como sendo bossanovista, principalmente após o lançamento de "Presidente Bossa Nova". Nesta canção, de 1961, Juca além de utilizar-se indevidamente da marca Bossa Nova ainda a usou para fazer crítica política, o que era totalmente contra os princípios do movimento. Meses depois, passada a polêmica em torno de sua "filiação" (com maioria de votos contra, por assim dizer), Juca isolou-se ao seu estilo costumeiro às voltas com modinhas e sátiras, tomando-se independente de qualquer movimento.

Constata-se, no entanto, que o melhor que se produzia em termos de música no Brasil estava sujeito a ser apropriado pela Europa e EUA, e que, já por volta de 1965, poucos dos então "músicos bossanovistas", inclusive João Gilberto, ainda residiam no país para perpetuar (ou ao menos estender a vida) do movimento por aqui.

Em 1962 notava-se certo desgaste e, comercialmente, a Bossa Nova já havia esgotado sua carga de novidade. Foi em agosto daquele mesmo ano que João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes reuniram-se para uma temporada no restaurante Bon Gourmet, no Rio. Ali, além dos temas já clássicos, foram lançados outros e o grande sucesso de público reabilitou temporariamente o movimento. Não se previa, entretanto, que os três grandes pilares do movimento estariam prestes a se separarem. Cada um perseguiria seus interesses particulares, inclusive no exterior. E assim foi feito quando, em maio do ano seguinte, Jobim lançou *Garota de Ipanema* nos Estados Unidos, em seu primeiro disco feito lá - *The Composer of "Desafinado"*. Mesmo tendo de competir com os Beatles, a canção foi um sucesso, e recebeu, nos dois anos seguintes, dezenas de regravações, algumas das quais por Nat Cole, Peggy Lee e Sarah Vaughan. Paralelamente às primeiras gravações de *Garota de Ipanema*, Stan Getz e Charlie Byrd gravaram *Desafinado*, chegando a vender, no ato, um milhão de cópias. Para todos esses artistas estrangeiros, é claro, João Gilberto era a peça fundamental de tudo. E quando de sua primeira apresentação nos EUA (em novembro de 1962, num show coletivo dedicado à Bossa Nova, no Carnegie Hall de Nova Iorque) não deixaram de ir ouvi-lo. Uma vez mais a impressão causada nos músicos que estavam na platéia foi muito maior do que no resto do público presente, para o qual o ponto máximo do evento teria sido a voz de Agostinho dos Santos em *Manhã de Carnaval*. Apesar dos aplausos ocorridos durante todo o show, a imprensa brasileira concordou com a opinião do crítico musical José Ramos Tinhorão quando este definiu o evento como um fracasso e intitulou os músicos brasileiros ali presentes de "esforçados imitadores da música americana".²¹ Mesmo assim, o

²¹ Castro (1991), p. 330.



espetáculo no Carnegie Hall serviu para consolidar o início de carreira para muitos e principalmente para João Gilberto. Este, após seu terceiro LP gravado pela Odeon, em 1961, chamado **João Gilberto** (e a consequente decepção de vendas), convencia-se de que já tinha feito tudo o que podia no Brasil.

Se João Gilberto e Tom Jobim despertaram a atenção dos norte-americanos isso ocorreu em função da originalidade musical da dupla. Para aquele público o ideal de canto normalmente residia na busca de uma aproximação ao som instrumental. João, ao contrário, cantava aproximando-se da indefinição da fala em suas mínimas nuances e ruídos característicos, e este era um dado estranho à cultura jazzística. A essência do canto de João residia em algo mais recuado, numa precisa inflexão da voz, no jeito exato de pronunciar uma sílaba que lhe conferisse musicalidade e poesia na medida certa e equilibrada, livre de exageros expressivos. Ao eliminar o vibrato e reduzir o volume deixou a melodia entregue ao seu essencial, quase mais timbrística que melódica, brotando sem esforço e espontaneamente da palavra. O pulso, em contínuo rubato, fez o canto soltar-se parcialmente da base rítmica. Nos românticos o ritardando era elemento usado para dramatizar uma melodia mas com João este rubato pôde ser empregado de forma estrutural. A melodia se transformou num organismo que se auto-sustenta, que não precisa mais de apoios externos para se desenvolver. As defasagens rítmicas nascidas do contraponto voz/violão remeteram-nos às inflexões da língua falada; criou-se então um tempo médio imensurável entre os dois, o qual passou a manter a essência musical no verso. As dissonâncias, por sua vez, deixaram de ser momentos dramáticos - ou substituições ocasionais de consonâncias dentro de um contexto tonal. Evidentemente que o fundo continuou sendo tonal, mas agora dinamizado por uma harmonia toda alterada, horizontal e verticalmente, relativizando o contexto, fazendo diluirmos-se as várias funções harmônicas e a clareza anteriormente previsível dos encadeamentos. As síncopas, de forma similar, e utilizadas ininterruptamente, em vez de confirmarem os tempos fortes, relativizaram estes, criando uma ambientação musical quase sem pulsações regulares de



fundo. A oposição forte/fraco foi desmontada, tornou-se fluída, dando espaço a pequenas variações.

O jazz norte-americano se utilizava de linhas melódicas compactas, seccionáveis e organizadas em torno de centros tonais definidos; linhas melódicas praticamente lidas como ornamentações da progressão harmônica sobre a qual se improvisava. Em Tom Jobim, ao contrário, pode-se dizer que todos os elementos da composição musical submeteram-se à melodia. Esta, geralmente longa, complexa e livre, não podia ser esquematizada sem perder o caráter. A harmonia em Jobim é próxima à do jazz na estrutura mas não na função, isto é, havendo predomínio melódico (e não harmônico, como no jazz) inverteram-se os papéis e é a harmonia que pôde emitir variações enquanto que a melodia se manteve intacta. Sua música também inovou e se diferenciou do jazz pelo caráter vago e oscilante das orquestrações; pelo uso das cordas e da flauta, de ataques muito menos incisivos; e pela renúncia em explorar as possibilidades virtuosísticas das partes. Todos estes dados contribuíram enormemente para a auto-suficiência do canto, quando não ocorriam exatamente em função dele. A composição, neste contexto, já vem pronta como obra finalizada e sobre a qual o manuseio ou alteração implica no risco de ser deturpada ou de perder o caráter original. Assim, e apesar do predomínio melódico, todos os parâmetros se nivelaram, como integrantes de algo pronto e inalterável em suas partes e no relacionamento entre elas. Por fim, Jobim conseguiu manter-se um profissional sempre em equilíbrio, resistindo às tentações de embrenhar-se pelas complexidades jazzísticas, de um lado, ou pela busca do sucesso fácil da vulgarização comercial, de outro.

Ainda com relação ao desgaste pelo qual a Bossa Nova passava no Brasil, até mesmo Carlos Lyra, em fins de 1962, já se referia ao movimento como se este fosse algo do passado. Segundo ele "uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas

românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo." ²² Caso interpretemos essa opinião podemos concluir que ele próprio, por sinal um dos líderes do movimento, ressentia-se do fato de que apesar de a roupagem musical ser de vanguarda, dizia-se muito pouco em termos de conteúdo social. Lyra, sem dúvida, já estava procurando algo mais "engajado" politicamente, mais interessado na vida concreta das pessoas do povo - o contrário da suposta alienação que servira de moldura a toda a Bossa Nova. Também não seria errado concluir que ele estivesse preocupado em alcançar públicos maiores, para além das paredes intelectuais que isolavam o estilo do grande público. Nessa mesma linha de raciocínio encontrava-se Nara Leão. Esta, de volta ao Brasil após uma temporada no Japão com o trio de Sérgio Mendes, encontrou o país já com os militares no poder.²³ "Musa da bossa-nova, e informada esteticamente por ela - vide o uso intimista da voz e o canto quase falado à João Gilberto, Nara só aparece em disco no momento da diluição da bossa-nova, época em que madrugava a canção de protesto, no limiar dos anos sessenta. "Este disco nasceu de uma descoberta importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite". Estas palavras da contracapa do seu segundo LP, **A Opinião de Nara**, revelam o período politicamente conturbado da vida brasileira." ²⁴

No segundo semestre de 1964 Nara assinaria contrato com a Philips para gravar o disco **Opinião de Nara**. À exceção de duas canções românticas (e não exatamente bossanovistas), o resto do LP era todo dedicado a sambas de estilo tradicional; havia uma marchinha do carnaval de 1940; uma toada de protesto (**Sina de Caboclo**, de João do Vale); duas capoeiras do folclore baiano e outras canções de protesto de Sérgio Ricardo e Edu Lobo. Ou seja, o disco era uma verdadeira "fuga de Ipanema" e uma negação à estética dos (agora não tão jovens) "garotos da bossa nova". Muitos dos

²² Castro (1991), p. 344.

²³ "No Brasil, após a insurreição da bossa nova, exportados música e músicos para os EUA, houve um momento de desorientação. Os acontecimentos traumatizantes de 64 tumultuaram ainda mais as coisas e impeliram as nossas forças musicais mais atuantes para o caminho do "protesto". Do ponto de vista da sintaxe musical, foi um período de estagnação." (Campos, 1993: 187).

²⁴ Vasconcellos (1977), p.86-87.

músicos que participaram do disco, é claro, fizeram parte da Bossa Nova e por esse motivo, e musicalmente falando, o que se ouvia ainda tinha um sabor familiar. No entanto, pela natureza das letras das composições, o disco era o mais anti-Bossa Nova possível. Entrevistada pela revista Fatos & Fotos, Nara referiu-se à Bossa Nova como "uma musiquinha de apartamento", cantada "para dois ou três intelectuais".²⁵ E a partir daí a polêmica em torno da "traidora da bossa nova" estava formada. Nara, em outra entrevista (das muitas que por sinal concedeu), afirmou: "quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo".²⁶ Era, no fundo, mais uma voz que se erguia e reivindicava o grande público, atirando-se abertamente à busca de temas sociais que tratassem da realidade geral e mais palpável do povo brasileiro, ainda que ingenuamente. Segundo Gilberto Vasconcellos, "a bossa nova, identificada como a expressão do requinte formal, é recusada em nome de um discurso participante que deveria ser inteligível para as massas. Assim, as formas musicais tradicionais (sambão, frevo, baião) reaparecem em cena com uma temática extraída do morro, do sertão e do Nordeste - regiões onde eram mais ostensivas as contradições sociais."²⁷

A opinião de Nara, isoladamente, não pode, é claro, ser tomada como modelo para o pensamento da época, mas não deixou de ser importante. Como era de se prever, suas idéias e atividade musical foram duramente criticadas. Mas o fato é que muitos sentiram-se balançar em seus pedestais e ameaçados a encarar a realidade de que o período "amor-flor-mar", iniciado por volta de 1958, estava prestes a terminar. Cederia o lugar para uma música menos intimista e muito mais "engajada" politicamente.²⁸ A este respeito, e continuando na sua linha manifestamente extremista e anti-bossanovista, o crítico musical José Ramos Tinhorão aproveitou para dizer que "a bossa nova, não tendo

²⁵ Castro (1991), p.348.

²⁶ Castro (1991), p.349.

²⁷ Vasconcellos (1977), p.87.

²⁸ "Em Funeral de um Lavrador (João Cabral de Mello Neto & Chico Buarque), ela (Nara) procura, por exemplo, enfatizar a denúncia social através da bombástica exploração dos efeitos, abandonando uma das conquistas mais caras à bossa nova, a saber: a integração do canto na totalidade da música." (Vasconcellos, 1977:89).

conseguido impor-se no mercado internacional como produto brasileiro procurou no plano nacional aproximar-se do povo,"²⁹ tentando explicar, assim, a reação assumida por membros do movimento no Brasil. Este crítico mais uma vez reafirmava sua tese de que a música Bossa Nova era toda ela forjada em moldes da música estrangeira, notadamente o jazz. Não chega a negar que ela tenha despertado a atenção dos EUA e Europa, mas contra-ataca afirmando que no exterior poucos ou ninguém a reconhecia como sendo de origem brasileira, mais uma vez lançando polêmica em torno do assunto.

Nara acabou sendo bem acolhida pelo grupo de sambistas Voz do Morro e no final de 1964 foi definitivamente declarada a guerra entre a cantora e o pessoal da Bossa Nova. O início da batalha deu-se sobre um palco, com a estréia do show Opinião, em Copacabana. Todos os textos e músicas falavam de miséria e naquele clima super politizado o espetáculo se encaixou com perfeição. Entraram no palco "o sertão, o morro, a favela, o estilo de vida dos homens que neles vivem e morrem", tudo mostrado em sua "realidade feia".³⁰ Nara, de "musa da Bossa Nova", virou "musa do protesto", ou seja, exatamente o que a nova geração universitária estava buscando naquele momento. Junto a ela formou-se uma ramificação "esquerdista" dentro do que ainda se chamava Bossa Nova.³¹ E vários foram os artistas (não somente músicos) que aderiram a ela: Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Ruy Guerra e Gianfrancesco Guarnieri, principalmente. Os demais, tidos como "alienados assumidos", foram remetidos à "direita" pois estavam "interessados exclusivamente em fazer música".³² Esta situação, uma vez mais, atira luz sobre o *status* da Bossa Nova no contexto geral; espécie de música pura, com alta dose de lirismo³³, supostamente consumida por uma minoria intelectual e de

²⁹ Tinhorão (1991), p. 237.

³⁰ Galvão (1968), p. 19.

³¹ A linguagem utilizada nas letras das músicas bossanovistas (sua forma direta, positiva e econômica) iria, a partir de 1962-1963, servir como instrumento para a veiculação de temas participativos e críticas de desajustes sociais. Sem o saber, a Bossa Nova iria perenizar este seu traço estrutural tomando propícia a manifestação das chamadas "músicas de protesto".

³² Castro (1991), p. 356.

³³ A música que se queria participativa, politicamente engajada, anti-Bossa Nova, "se caracterizava por uma intencionalidade informativa e participativa. Daí decorre seu teor literário mais épico que

classe média que, como se alegava, mantinha-se alheia ao mundo externo a seus apartamentos à beira-mar.

Não obstante, indiferente ao que ocorria no Brasil, a Bossa Nova difundia-se no exterior, fixando um posto do qual jamais seria tirada. Aqui, os trios e conjuntos instrumentais nativos, todos gerados e alimentados pelo movimento (como já foi dito anteriormente), alcançaram seu momento de maior atividade em 1965 e contribuíram para que a música instrumental se difundisse no Brasil, um país, segundo Ruy Castro, "tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não seja cantada".³⁴ Mas essa boa fase durou pouco pois em torno de 1966 o mercado jovem estava voltando toda sua atenção para o *ie-ie-iê*, uma espécie de *rock* nacional. Era um período no qual também se encontrava em gestação uma música que poderia ser referida como a sucessora da Bossa Nova e que se conheceria pela sigla MPB. Segundo Ruy Castro, MPB já não era mais Bossa Nova pois evitava os elementos do jazz; pretendia ser uma minifestação nacionalista; não tinha compromissos com o samba e se sentia à vontade com vários outros ritmos e posicionamentos. Seria também uma "ala" na qual caberia tudo o que não fosse *ie-ie-iê*.

Por volta de 1967 o momento da Bossa Nova tinha-se praticamente extinguido no Brasil. Músicos e compositores estavam agora mais preocupados em discutir política ou serem bem colocados nos festivais. Enquanto isso, rádios e gravadoras ocupavam-se com os "ritmos jovens" do *ie-ie-iê*. Não se pode esquecer também que foi por este período que novos cantores e compositores, conterrâneos de João Gilberto, empenharam-se com um movimento igualmente inovador para nossa música popular e que seria batizado de Tropicália³⁵. O que, por questão de espaço e coerência (pois não pertence ao campo

lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas) (...)" (Galvão, 1968:18).

³⁴ Castro (1991), p. 377.

³⁵ "(...) depois da bossa nova (1958), foram precisos mais dez anos para que surgisse um novo movimento - o dos baianos da Tropicália - com igual força e novas idéias musicais." (Campos, 1993:300).

desta pesquisa) não será abordado aqui. Todos esses fatores contribuíram para que, pelo menos entre nós brasileiros, a Bossa Nova desse por encerrada sua fase realmente criativa, perpetuando-se, no entanto, como capítulo fundamental de um período da história de nossa música. Ela instalou-se na memória musical das pessoas de forma tão incisiva que a batida ao violão, a maneira de se cantar, a delicadeza da bateria e dos arranjos tornaram-se sua marca-registrada, a qual nunca mais seria abandonada ou esquecida por completo, mesmo que para certos críticos ela tenha passado despercebida pelo grande público. Aspecto este que não tira o mérito da música bossanovista pois nem sempre o grande sucesso de público é o único índice indicativo da qualidade ou importância artística de uma manifestação musical. Neste ponto a Bossa Nova afirmou sua importância como linguagem de vanguarda, criando laços inéditos entre os termos do binômio popular/erudito, aproximando-os. "(...) Dividida assim em duas grandes tendências, a partir da década de 60, a música popular urbana passou a evoluir numa perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia. A música chamada de tradicional (...) seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral." ³⁶

No exterior, por sua vez, Frank Sinatra mostrava-se interessado em gravar Bossa Nova (num momento em que a produção norte-americana de grandes canções estava em declínio). Para tanto fez contato com Tom Jobim. Sinatra estava à procura de um novo tipo de material, de boa qualidade, que lhe parecesse sofisticado e que tivesse, ao mesmo tempo, boas chances comerciais. E assim chegou-se ao LP **Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim**, de 1967, no qual foram gravados "velhos" temas de Bossa Nova, tais como **Dindi**, **Corcovado**, **Inútil Paisagem**, **Garota de Ipanema** e **Insensatez**. Sinatra, curiosamente, cantou como o estilo o exigia, sendo acompanhado ao

³⁶ Tinhorão (1991), p.236.



violão por Tom Jobim. O trabalho foi comemorado, no Brasil, como sendo a grande vitória do pessoal da Bossa Nova.

11 SOBRE JOÃO GILBERTO

"Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma."³⁷ Seus nomes são, hoje, internacionais.

Garota de Ipanema conseguiu a façanha de ser uma das músicas mais tocadas no mundo. Mas não é a única. Outras seis composições de Jobim estão entre as mais executadas, segundo pesquisa recente. O mercado mundial continua aberto à Bossa Nova e o do Japão, por exemplo, é um dos mais ativos. Dezenas de outros músicos brasileiros mantêm residência fixa ou temporária no exterior e isso diretamente em função da Bossa Nova. Poucos deles obtiveram aqui o reconhecimento de que desfrutam lá fora. João Gilberto, por fim (e desde seu retorno ao Brasil em 1980), tem se empenhado em novas versões para um repertório do passado (anterior a 1958). Ao cantar as velhas músicas de Haroldo Barbosa, Ary Barroso, Garoto e Herivelto Martins, João prova, uma vez mais, que a Bossa Nova trouxe, acima de tudo, outras possibilidades para se interpretar a música popular - qualquer que seja sua origem, estilo ou grau de complexidade melódica.

³⁷ Campos (1993), p.283-284.



CONSTATAÇÕES PRELIMINARES

1) SOBRE JOÃO GILBERTO

No mundo atual tende a dissolver-se a divisão entre música erudita e popular. Continua a haver, no entanto, clara distinção entre estrutura profunda e de superfície, entendendo-se a primeira como aquela referente a esquemas formais não lineares, defasagens, texturas complexas, sutis oscilações rítmicas e a segunda como relacionando em si os elementos musicais mais aparentes, tais como continuidade temporal, regularidade rítmica, definição de região tonal e linearidade diretamente apreensível e geralmente melódica. Assim, grande parte da música tonal soa superficial, mas outras escondem relações profundas, sobre e através de uma aparente superficialidade. A contribuição de João Gilberto está na superação da oposição entre ambas estruturas à medida em que, sobre um repertório tonal, constrói seu canto através de nuances mínimas e em múltiplos níveis. Relativiza os elementos mais aparentes (superficiais) da música e os traduz ou recria por meio de nuances entoativas, rítmicas, timbrísticas, harmônicas e contrapontísticas (voz/instrumento), conferindo profundidade à canção. No parâmetro harmônico encobriu a estrutura das cadências tradicionais. O que havia de racional e previsível nos encadeamentos de acordes transformou-se assim numa vaga e oscilante ambientação sonora, um painel de fundo. Neste ambiente harmônico os caminhos possíveis multiplicaram-se, perseguindo, portanto, soluções inesperadas. Quanto às dissonâncias, o mérito não se encontra, é claro, apenas no seu uso mas sim na intensidade com que são usadas. Quando praticamente toda a estrutura harmônica de uma composição baseia-se em acordes de posição não fundamental e em sequências cadenciais que soam pouco previsíveis, como em linhas gerais ocorre nas interpretações de João Gilberto, o parâmetro timbrístico tende a saltar à frente do parâmetro das alturas ocasionando uma relativização geral. Por trás de uma aparente banalidade e economia instrumental escondem-se variações de elementos mínimos.



O canto de João Gilberto, e por canto entenda-se toda sua música, constitui uma aproximação inevitável ao ruído, e isso ocorre em dois níveis. Primeiro na utilização da voz de forma não-instrumental, pelo contrário, buscando o ponto intermediário entre canto e fala, a inflexão e o timbre exato para que cada sílaba vista-se de música e poesia na medida exata e que tudo soe o mais natural e sem esforço possível. Neste procedimento o canto abre espaço para os ruídos inerentes e próprios ao ato de falar. O corpo sonoro da voz não busca mais encobrir, com sua virtual potência, os ruídos produzidos na sua emissão. Existe, sim, uma equiparação com eles e o uso destes como integrantes expressivos e estruturais da música. O segundo nível de aproximação ao ruído ocorre por meio do acompanhamento ao violão. Ali o grau do uso de dissonâncias (ou seja, frequências fora de fase) dá vazão a um tênue e complexo burburinho. Uma ambientação que, não obstante continue sendo musical pois composta por notas exatas, remete-nos ao indefinido e ao vago. Mais que base harmônica, um painel de fundo; em vez de dar apoio ao desenvolvimento melódico liberta-se dele, e às vezes até sugere estar apoiado nele, como que nascendo a partir da linha melódica e não o contrário como se esperaria. A intransigência de João Gilberto com relação aos ruídos ambientais assim se explica: sua música lida com elementos que em boa medida são ruídos, todos estruturados segundo nuances mínimas de interpretação. Sua música, se imersa num local também ruidoso, vê-se aniquilada, diluída no oceano de sons caóticos que a cerca. Sua música torna-se apreciável não somente em função de seu nível superficial, ou mais evidente, mas, ao contrário, por lidar em enorme grau com estruturas para as quais exige-se mais alto índice de atenção e predisposição para o ato de ouvir. É, desta maneira, música mais para o intelecto (no sentido da busca de, talvez, um ideal artístico) do que para o corpo. (Com "música para o corpo" nos referimos à música como um passa-tempo sem muitas preocupações com originalidade ou propostas vanguardistas).



2) GENERALIDADES

Parece não haver dúvidas de que a Bossa Nova foi influenciada em certa medida pelo estilo *cool* de cantar, por certas modalidades de jazz e por músicas, músicos e instrumentistas estrangeiros. Com a década de 40 a música popular brasileira passou a incorporar elementos estruturais do *be-bop* e, em sequência, do *cool-jazz*, ambos de origem norte-americana. O *cool-jazz*, principalmente, fez-se notar na música da época por meio da inclusão de uma expressão contida, elaborada, anticontrastante, como que adequada a recursos da composição erudita e a pequenos ambientes. Passou-se, gradualmente, a dar menos valor às interpretações remanescentes do Romantismo. Em outras palavras, passou a haver uma recusa em permitir elementos derivados do "operismo", bem como os lugares-comuns musicais e os efeitos fáceis, já gastos pelo uso frequente, sem função estrutural dentro da obra. Ao contrário, buscou-se a integração global entre todos os componentes da composição, sem que qualquer um desses elementos se destacasse sobre os demais. O cantor, nesse contexto, não era mais "o astro", não mais procurava afirmar-se sobre a obra, mas sim co-participava da realização da mesma. Pode-se dizer que estes elementos foram somados ao nosso samba, fazendo surgir dessa fusão uma música de traços diferenciados com relação à música popular tradicional. Não há dúvidas também a respeito do fato de que a Bossa Nova, em função de seu caráter camerista, não alcançou grandes públicos (pelo menos no período de 1958 a 1962), ficando circunscrita a grupos relativamente pequenos e isolados de apreciadores nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e a alguns shows e eventos esporádicos em boates, universidades e pequenos auditórios, numa forma de manifestação predominantemente urbana. Exatamente por serem mais claras suas raízes sociais (no caso, a classe média carioca), mais clara e mais definida, portanto, a postura da Bossa Nova em relação às influências estrangeiras.

O movimento Bossa Nova contribuiu, de certa forma, para a redução da lacuna existente entre duas classes distintas de música, conceituadas normalmente como popular e erudita, e isto em razão direta da formação dos músicos que o estruturaram. Não obstante a canção popular manter linha evolutiva independente e própria, a concepção musical Bossa Nova, e as influências recebidas por meio de músicos de jazz ou habituados à execução e apreciação de música erudita, sem dúvida colocou a música popular num nível mais exigente de elaboração formal. Neste aspecto, inovou-se também no âmbito poético/literário. Os textos deixaram de ter valor apenas como meios transmissores de idéias ou vivências de uma personagem ou de seu autor. Também deixaram de ter relevância aspectos métricos e de rima. Explorou-se o valor sonoro (musical) da palavra em estreita associação com os demais componentes estruturais da música. Nota-se, às vezes, um entrelaçamento entre música e letra, as quais identificam-se e criticam-se mutuamente, num rico exercício de metalinguagem, do que são bons exemplos **Desafinado**, **Samba de Uma Nota Só** e **Bim-Bom**. Neste aspecto algumas letras de canções Bossa Nova apresentam, conscientemente ou não, paralelos com as vanguardas poéticas contemporâneas. No caso, mais precisamente, à Poesia Concreta.

Com relação aos temas (conteúdos literários) as canções tenderam a despojar-se de tudo o que denotasse o dramalhão, o arrebatamento emotivo. Pelo contrário, os temas tenderam a ser filtrados, livres dos exagêros expressivos remanescentes do Romantismo. Situações foram reduzidas a dados essenciais. A expressão se conteve e pôde muitas vezes apenas comentar uma situação cotidiana, quase sempre de forma intimista. O texto, assim, equiparou-se aos demais componentes da música, integrando-se numa mesma escala de valores; tornou-se um dos elementos da composição e não mais seu fio condutor ou sua parte essencial.



Por estes motivos o movimento Bossa Nova esteve envolvido em polêmicas e suscitou certos questionamentos por parte dos tradicionalistas, tais como se teria sido algo genuinamente brasileiro; até que ponto seria correto incluí-lo no âmbito da música popular; ou se o movimento não teria sido uma manifestação excessivamente requintada, quase erudita, apenas apreciada por uma elite intelectual. Todos estes aspectos levariam-nos a muitas considerações e mereceriam, isoladamente, um estudo à parte. Esta pesquisa, no entanto, não se deterá nesses pontos. Não cabe aqui investigar influências ou questionar a autenticidade do movimento (se genuinamente brasileiro ou não) haja vista que há muito a música popular brasileira vinha incorporando recursos de origem estrangeira. Não nos deteremos nos aspectos sociais contemporâneos ao movimento, ou mesmo ideológicos, quaisquer que sejam, a ele relacionados. E tampouco procuraremos aprofundar o estudo de questões já suficientemente tratadas, tais como a articulação dos parâmetros da obra em função de um todo homogêneo, os novos tratamentos vocais, rítmicos, literários e demais aspectos já delineados no histórico do movimento (capítulo introdutório deste trabalho). O que terá relevância para a pesquisa aqui proposta são os novos dados musicais (harmônico-melódicos) que fizeram com que essa música, ainda que convencionalmente incluída num gênero de manifestação popular, contrastasse com a produção tradicional.

Em resumo, a relevância das novidades fornecidas à nossa música popular com o advento da Bossa Nova justifica plenamente uma pesquisa estrutural aprofundada. O uso intenso de acordes alterados, das melodias em tese mais libertas do sistema tonal/modal, e uma maior riqueza rítmica fizeram da Bossa Nova a manifestação musical brasileira que mais teria se aproximado (até aquele momento) de uma ruptura com relação aos sistemas tradicionais de composição de cunho popular.



PROBLEMAS E HIPÓTESES

Em princípio afirma-se que a Bossa Nova evoluiu no sentido do desenvolvimento da criação melódica, cujas incursões exigiram um encadeamento harmônico mais complexo, consistindo numa maior liberdade em relação aos cânones da composição tradicional. Encontram-se linhas melódicas de conformação inusitada, com tendências não diatônicas. Há também melodias que inovam no seu aspecto rítmico, não obstante manterem uma estrutura de conformação tradicional. Notam-se ainda casos em que linhas melódicas pouco variadas são sustentadas e enriquecidas por uma estrutura harmônica muito rica, complementando-se e compensando-se mutuamente, numa interligação estreita, globalizante. Bom exemplo disso é *Samba de Uma Nota Só*, composição em cuja primeira parte notas reiteradas têm por acompanhamento uma intensa variação harmônica. Por outro lado, e curiosamente, vemos que os novos encadeamentos de acordes, muito utilizados nas harmonizações de músicas populares do período 1958-1962 (no estilo em questão) podem ser aplicados a linhas melódicas de peças tradicionais (como o próprio João Gilberto fez e continua a fazer até hoje). Tratam-se de acordes sensivelmente mais alterados se os compararmos aos empregados na música popular brasileira anterior. São utilizadas, ainda, sequências de acordes até ali não muito comuns na nossa música. Nota-se também uma conciliação entre os modos maior e menor numa mesma composição. Esses recursos, e tantos outros a serem aprofundados no decorrer desta pesquisa, vieram dar autonomia e fluidez às harmonias e isso se explica à medida que estas harmonias não apenas sustentariam e destacariam a linha melódica, ao contrário, passariam a coexistir numa igual escala de importância. Fica clara assim a maior riqueza e complexidade da harmonia bossanovista, já que ela não mais precisaria se restringir a seguir os passos da melodia de forma a subordinar-se a ela totalmente.

Vimos que a bibliografia pesquisada tende a qualificar a Bossa Nova como um movimento de vanguarda e em decorrência relaciona todas as novidades estruturais que se adicionaram à canção popular. Mas nos parâmetros melódico e harmônico pouco se revela dos novos procedimentos, limitando-se os autores a breves citações acerca do desenvolvimento da criação melódica e do uso de encadeamentos harmônicos mais complexos construídos sobre acordes dissonantes. A mesma bibliografia, no entanto, admite e concorda em que os novos procedimentos da música Bossa Nova passaram desde logo a ser aplicados também a composições antigas e que notadamente o próprio João Gilberto sempre demonstrou cuidados especiais em resgatar obras do passado, arranjando-as conforme o novo estilo de interpretação, estilo este em grande parte por ele desenvolvido.

A partir do que foi exposto nos dois parágrafos anteriores levantamos algumas questões básicas acerca da música bossanovista: **a)** teria ela de fato constituído uma nova e mais livre forma de composição?; **b)** uma maneira alternativa de harmonizar canções (um estilo de interpretação)?; **c)** ou teria sido ambas as coisas? E afinal em que grau tais procedimentos se manifestaram? É por procurar esclarecer estes pontos que esta pesquisa tem como linha mestra a comparação e a troca de harmonizações entre músicas da década de 30 e músicas representativas da Bossa Nova, no período já delimitado. Harmonizações pertinentes à Bossa Nova serão aplicadas a músicas compostas nos anos 30. Da mesma forma, um grupo de peças mais representativas do movimento Bossa Nova será submetido a experiências de simplificação harmônica, verificando-se até que ponto suas melodias de fato exigiram (ou exigem) harmonizações mais ricas e complexas.



OBJETIVOS

Tendo por base os problemas levantados, relacionamos a seguir, de forma esquemática, os objetivos a serem atingidos por meio desta pesquisa.

1. Testar em que medida melodias de composições bossanovistas (do período proposto) podem ser harmonizadas de forma tradicional, com as funções harmônicas básicas, sem o uso de acordes alterados. Determinaremos assim em que grau tais linhas melódicas de fato exigem harmonizações complexas a ponto de suscitarem um alargamento harmônico e uma, mesmo que temporária, fuga com relação ao sistema tonal/modal de composição.

2. Testar em que medida encadeamentos harmônicos ao estilo Bossa Nova - clichês, progressões, passagens, cadências, etc. - podem ser aplicados a melodias de composições tradicionais da década de 30.

3. Determinar se a Bossa Nova foi, em essência, apenas uma nova maneira de harmonizar e interpretar canções ou, por outro lado, uma nova e mais livre forma de composição musical.

4. Determinar em que medida a música da Bossa Nova constituiu uma ruptura em relação às formas tradicionais (tonais/modais) de composição.

PORTE II

MATERIAIS

INTRODUÇÃO

A análise efetuada sobre a bibliografia arrolada nos permitiu não apenas chegar a conclusões preliminares importantes a respeito do movimento da Bossa Nova, proporcionando-nos o levantamento de problemas básicos, como também nos auxiliou a delimitar o período cronológico do qual serão extraídas as peças de estudo. Por meio da mesma bibliografia pudemos ainda delimitar o período histórico do qual serão obtidas amostras de músicas "tradicionais" (peças de confronto), que igualmente servirão de estudo, sendo então comparadas com as peças bossanovistas. A seguir justificam-se estes períodos.

FIXAÇÃO DOS PERÍODOS PARA A SELEÇÃO DO MATERIAL

1) RELATIVO À BOSSA NOVA

A bibliografia e a discografia do movimento Bossa Nova são unânimes e indicam como sendo seu marco histórico inicial a gravação das músicas ***Chega de Saudade*** e ***Bim-Bom***, pelo cantor e violonista João Gilberto, em 1958, pela gravadora Odeon do Rio de Janeiro. Com esses trabalhos João Gilberto abria um novo caminho para nossa música popular, negando a figura do cantor estrelista e sentimental - características de tantos que faziam sucesso na época. Ao contrário, introduziu o sentido do camerismo musical popular: um tipo de impostação vocal mais natural e relaxada, um tom coloquial de canto

quase falado e um tipo de acompanhamento sutil, à base de acordes compactos, de elevada tensão harmônica, onde passaram a ser possíveis novos efeitos instrumentais, notadamente os rítmicos. Estas gravações introduziram uma nova faixa na música popular, uma manifestação intimista e musicalmente sofisticada.

Ele, no contexto da Bossa Nova, também revalorizou o violão e seus similares (grupo de instrumentos até então relegados a um segundo plano) por meio da obtenção de efeitos relativamente inéditos até então (e, segundo alguns autores, nunca antes utilizados). Estes efeitos passariam a constituir verdadeira "marca registrada" do movimento e a influenciar toda uma geração de músicos (intérpretes e compositores). Os acordes, agora verdadeiros complexos sonoros, passaram a desempenhar duas funções simultaneamente: a harmônica e a percussiva. Ambas as funções foram conciliadas, integrando-se de forma original. De certa maneira também caíram por terra os conceitos de acordes consonantes e dissonantes, passando a haver diferentes níveis de tensão harmônico/tonal. Tornou-se corriqueiro ainda o uso de acordes alterados como sustentação harmônica a notas da melodia passíveis de serem acompanhadas por acordes consonantes.

De forma geral o intérprete passou a ser um co-participante da realização da obra e não mais ocuparia, como anteriormente, uma posição de absoluto destaque frente ao conjunto ou ao instrumento acompanhante. O cantar *cool* aqui se explica: evitou-se o personalismo, os exagêros melodramáticos, a "voz cheia", o virtuosismo e os malabarismos vocais não funcionais. João Gilberto, no uso e desenvolvimento de todos os recursos citados, pode então ser considerado o intérprete-cantor que melhor tipifica o estilo e a filosofia estética da Bossa Nova. E o marco histórico inicial do movimento pode coerentemente ser fixado no ano de 1958.

Cerca de cinco anos depois, em 1962, entretanto, o movimento já apresentava sinais de desgaste e perdia o seu caráter de novidade. Seus membros mais importantes

partiam para o exterior, dando continuidade às suas carreiras. No Brasil já havia novas tendências musicais surgindo, tais como os primeiros germes de uma música preocupada com temas ligados ao nacionalismo, às ideologias políticas e à busca das raízes culturais autenticamente brasileiras. Essas tendências, radicalmente opostas ao caráter lírico e descompromissado dos temas ao estilo Bossa Nova, contribuíram para o enfraquecimento deste e o levaram ao fim de sua fase mais rica e diferenciada. Em suma, foi no período compreendido entre os anos de 1958 e 1962, inclusive, que a produção bossanovista teve seu apogeu, apresentando traços claramente contrastantes se comparada sua música com o que se fazia em termos de composições populares até aquele momento. De forma que é deste período cronológico por nós delimitado que serão obtidas as amostras de composições Bossa Nova.

2) RELATIVO AO MATERIAL DE CONFRONTO (ANOS 30)

DIFERENTES ÀS PECAS BOSSANOVISTAS

Com relação às amostras de composições tradicionais, a serem utilizadas como material de confronto e comparação, julgamos conveniente e útil delimitar a década de 30 como fonte de material, e isto por três motivos principais: **a)** pela própria importância da década de 30 como período de fundação da linguagem da canção popular e do surgimento de inúmeros compositores e intérpretes que entrariam para a história como criadores de obras e estilos a se tornarem grandes clássicos de nossa música popular; **b)** pela relativa abundância de gravações fonográficas e, **c)** pelo fato de que com a década de 40 a Bossa Nova já iniciava sua gênese. Isto é, em meados dos anos 40, por meio de influências recebidas da música estrangeira e através de novas tendências interpretativas (enriquecimento rítmico/harmônico e canto mais coloquial, principalmente) já eram antecipados os traços fundamentais que caracterizariam, anos mais tarde, o surgimento da Bossa Nova. Por estes motivos decidimos delimitar como exemplos de música popular

¹ CHEDAK, ANNE. *BOSSA NOVA: DA MÚSICA À CULTURA*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 240 p.

tradicional um elenco de obras compostas e lançadas entre os anos de 1930 e 1939, inclusive.

CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO

Para o levantamento do elenco preliminar de peças de estudo, bossanovistas e tradicionais, foi necessária, antes, a determinação de critérios claros e definidos de seleção. Caso estes critérios não fossem previamente determinados correríamos o risco de nos depararmos com uma quantidade extremamente grande de músicas, detalhe que dificultaria a seleção das peças de estudo, as quais, segundo propomos, não devem exceder a quantia de dez (10) para cada período. Referidos critérios são explicitados a seguir.

1) REFERENTES ÀS PEÇAS BOSSANOVISTAS

As peças devem:

- a)** ter sido compostas e lançadas em disco entre os anos de 1958 e 1962, inclusive, não havendo quaisquer dúvidas quanto a este dado e nem quanto aos seus títulos e autores;
- b)** ser citadas e/ou comentadas em pelo menos um dos títulos arrolados na bibliografia;
- c)** estar transcritas (melodia, harmonia e letra) em pelo menos um dos **Songbooks**¹ arrolados na bibliografia.

¹ CHEDIAK, Almir. Songbook Bossa Nova. 2a.ed., Rio de Janeiro, Lumiar, 1990a. 5v.
 _____ . Songbook Tom Jobim. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990b. 3v.

2) REFERENTES ÀS PEÇAS DE CONFRONTO (ANOS 30)

As peças devem:

a) ter sido compostas e lançadas em disco entre os anos de 1930 e 1939, inclusive, não havendo quaisquer dúvidas quanto a este dado e nem quanto aos seus títulos e autores;

b) ser citadas e/ou comentadas na obra **História da Música Popular Brasileira**², devendo haver ali reproduções de gravações realizadas no período 1930-1939 - gravações de lançamento.

c) ter sido composições amplamente difundidas e que também tenham, no parecer da obra citada na secção anterior, sido peças esteticamente relevantes e representativas de um gênero ou estilo.

ESCLARECIMENTOS

As Obras referidas no item "c" dos critérios para a seleção das peças bossanovistas (**Songbooks**) foram arroladas tendo-se em mente a preocupação maior em se obterem transcrições musicais que fossem o mais possível fiéis às concepções originais de seus autores. Como o organizador dos **Songbooks** explicita (nos prefácios das edições), melodias, harmonias e letras primam por terem sido (em sua maioria) revisadas pelos seus próprios autores, de forma que estão praticamente excluídas as possibilidades de haver dúvidas quanto à originalidade e à correção nas notações. Um caminho alternativo, ou seja, a transcrição de composições bossanovistas diretamente a partir das gravações de época (como será feito com as peças tradicionais, de confronto), foi por nós prontamente descartado; os intrincados desenhos rítmicos das melodias e as harmonias baseadas numa profusão de acordes alterados, além de tornarem a transcrição uma tarefa

² HISTÓRIA da Música Popular Brasileira, 1a. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1970-1972.



árdua e demorada, favoreceriam em muito a incorreção e o erro. Optamos, pois, pelo caminho mais seguro.

Com relação à obra citada no item "b" dos critérios para seleção das peças de confronto (*História da Música Popular Brasileira*), esta foi arrolada em função de sua importância, pioneirismo e pelo fato de fornecer ao leitor reproduções de gravações de época. A partir desta obra serão transcritas as peças tradicionais a serem utilizadas como material de comparação e confronto.

ELENCOS PRELIMINARES

COMENTÁRIOS

Tendo por base os critérios acima fixados, foi-nos possível chegar a dois elencos preliminares de composições, um para cada período de coleta. Antes de apresentá-los, no entanto, discorreremos brevemente sobre o processo de seleção.

Com relação ao grupo de músicas bossanovistas (e a partir da bibliografia utilizada) relacionamos um total inicial de 104 composições como tendo sido pertinentes ao movimento em questão. Deste total, porém, foram excluídas 66 peças, pelos seguintes motivos: 37 delas não cumpriram o critério temporal, fugindo ao período demarcado (1958-1962); 09 delas não puderam ser situadas com precisão no tempo por inexistência de dados exatos na bibliografia; 03 delas apresentaram dados incertos quanto a seus autores; e 17 delas não foram transcritas nos *Songbooks* arrolados. Isto posto chegamos a um elenco bossanovista preliminar de 38 composições.



Com relação ao grupo de músicas populares tradicionais, foi-nos possível levantar um total inicial de 57 peças. Todas foram lançadas entre 1930 e 1939; suas gravações de lançamento são disponíveis na obra *História da Música Popular Brasileira* e todas demonstram ter sido relevantes para nossa música popular. Verificamos, no entanto, que 31 composições não puderam ser situadas com precisão no tempo por inexistirem (na obra acima citada) dados exatos com relação às suas datas de composição. Foram, pois, excluídas. Assim, obtivemos um elenco preliminar de 26 composições "tradicionais".

A seguir apresentamos os elencos preliminares de peças de estudo.

1) ELENCO DE MÚSICAS BOSSANOVISTAS

(autores em ordem alfabética-títulos-anos de lançamento)

BONFÁ, Luís & MARIA, Antonio.....Manhã de Carnaval, 1959.

GUIMARÃES, Roberto.....Amor Certinho, 1959.

JOBIM, Tom.....Esquecendo Você, 1959.

Fotografia, 1959.

Corcovado, 1960.

Só Em Teus Braços, 1960.

Este Seu Olhar, 1961.

_____ & MENDONÇA, Newton.....Caminhos Cruzados, 1959.

Desafinado, 1958.

Discussão, 1960.

Meditação, 1960.

Samba de Uma Nota Só, 1960.

JOBIM, Tom & MORAES, Vinicius de.....A Felicidade, 1959.

- ALVES, Amílcar... Brigas Nunca Mais, 1959.
- ALVES, Amílcar... Canta, Canta Mais, 1959.
- ALVES, Amílcar... Chega de Saudade, 1958.
- ALVES, Amílcar... Ela é Carioca, 1959.
- ALVES, Amílcar & CABRAL, Alceu... É Preciso Dizer Adeus, 1959.
- AZEVEDO, Leonel & RODRIGUES, Sá... Eu Sei Que Vou Te Amar, 1959.
- BABO, Luperon... O Morro Não Tem Vez, 1959.
- BARBOSA, Orestes & ROSA, Noel... O Nosso Amor, 1959.
- BARROSO, Ary... O Que Tinha de Ser, 1959.
- BATISTA, Wilson... Por Toda a Minha Vida, 1959.
- CALDAS, Sírio & BARBOSA, Orestes... Sem Você, 1959.
- CANINHA (João Luís Morais)... Insensatez, 1961.
- CARVALHO, Joubert & OLIVEIRA, Aloysio de... Dindi, 1959.
- CARVALHO, Joubert & MARIANO, João... Eu Preciso de Você, 1959.
- CASCA, João & PINTO, Marino... Aula de Matemática, 1959.
- LYRA, Carlos... Maria Ninguém, 1959.
- ELIAS, João & MORAES, Vinicius de... Coisa Mais Linda, 1961.
- ELIAS, João & ROSSI, Mário... Você e Eu, 1961.
- MENESCAL, Roberto & BÔSCOLI, Ronaldo... Ah! Se Eu Pudessemos, 1961.
- MENESCAL, Roberto & LAGO, Mário... A Morte de um Deus de Sal, 1961.
- RIBEIRO, Afonso... Nós e o Mar, 1961.
- SILVA, Ismael & ALVES, Francisco & B... O Barquinho, 1961.
- SILVA, Ismael & ROSA, Noel... Rio, 1961.
- NEVES, Oscar Castro & FIORINI, Luvercy... Chora Tua Tristeza, 1960.
- POWELL, Baden & BLANCO, Billy... Samba Triste, 1960.

2) ELENCO DE MÚSICAS DE CONFRONTO (ANOS 30)

(autores em ordem alfabética-títulos-anos de lançamento)

- ALVES, Ataulfo.....Saudade Dela, 1936.
 Errei, Erramos, 1938.
 _____ & CABRAL, Aldo..... A Você, 1936.
 AZEVEDO, Leonel & RORIS, Sá.....Apanhei Um Resfriado, 1937.
 BABO, Lamartine.....Chegou a Hora da Fogueira, 1933.
 BARBOSA, Orestes & ROSA, Noel.....Positivismo, 1933.
 BARROSO, Ary.....No Tabuleiro da Baiana, 1936.
 BATISTA, Wilson..... Lenço no Pescoço, 1933.
 CALDAS, Silvio & BARBOSA, Orestes...Serenata, 1934.
 CANINHA (José Luís Morais)..... É Batucada, 1933.
 CARTOLA.....Divina Dama, 1934.
 CARVALHO, Jourbert & MARIANO, Olegário.....De Papo Pro Ar, 1931.
 CASCATA, J.....Meu Romance, 1938.
 _____ & AZEVEDO, Leonel.....Lábios Que Beijej, 1937.
 CELESTINO, Vicente.....Patativa, 1937.
 _____ & ROSSI, Mário.....Esquecimento, 1937.
 MESQUITA, Custódio.....Vai, Meu Samba, 1936.
 _____ & LAGO, Mário.....Enquanto Houver Saudade, 1938.
 RIBEIRO, Alberto.....Sonho de Papel, 1935.
 SILVA, Ismael & ALVES, Francisco & BASTOS, Nilton...Se Você Jurar, 1931.
 _____ & ROSA, Noel..... Adeus, 1932.
 VALENTE, Assis.....Boas-Festas, 1933.
 Camisa Listrada, 1937.
 E o Mundo Não Se Acabou, 1938.
 Uva de Caminhão, 1939.
 VALENTE, Assis & MAIA, Durval.....Alegria, 1937.

ELENCO DE AMOSTRAS DE ESTUDO

COMENTÁRIOS

Já de posse dos elencos preliminares procedemos à coleta do material a ser utilizado como peças de estudo (bossanovistas) e de confronto (composições dos anos 30). A coleta das músicas pertinentes ao movimento Bossa Nova deu-se basicamente em função da ênfase (maior quantidade de citações e observações) que lhes foi dada pelos diversos autores dos títulos por nós utilizados (bibliografia). Músicas como **Desafinado** (de Tom Jobim e Newton Mendonça) e **Corcovado** (de Tom Jobim), por exemplo, mereceram dezenas de citações, comentários e outras informações úteis, enquanto que outras como **Fotografia** e **Esquecendo Você** (ambas de Tom Jobim) foram apenas citadas e situadas relativamente no tempo, sem muitas outras informações. Obviamente que nossa preferência foi dada às duas primeiras. Procuramos, na medida do possível, diversificar os autores e anos de lançamento, de forma a tornar o conjunto de amostras mais abrangente e imparcial. Não pudemos, no entanto, escapar de uma certa polarização em torno de Tom Jobim, cuja quantidade de composições de sucesso e importância excederam em muito a de outros compositores. Damos preferência também a músicas que integraram discos compactos e "LPs" considerados marcos históricos do movimento, tais como os dois primeiros compactos e os três primeiros "LPs" de João Gilberto, todos, unanimemente tidos como eventos fundamentais para a Bossa Nova. Consideramos todos estes parâmetros como sendo indicativos seguros para a coleta do material a ser trabalhado.

Com relação ao material de confronto (músicas dos anos 30), procuramos adotar um critério semelhante ao descrito anteriormente, baseando-nos em dados e informações contidos na obra **História da Música Popular Brasileira**, 1a. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1970-1972, fascículos 09, 12, 14, 17, 23, 27, 29, 35 e 48. Em paralelo à diversificação de autores e anos de lançamento, procuramos obter um apanhado de vários

gêneros musicais em evidência no período. Chegamos assim a um grupo de amostras contendo cinco sambas, uma seresta, uma valsa, uma batucada, e duas marchas, uma natalina e uma junina.

A seguir apresentamos o material de estudo - dez composições bossanovistas e dez composições dos anos 30, cada qual acompanhada de seus dados julgados essenciais, tais como ano de lançamento em disco, intérprete, selo, repercussão popular, etc. As vinte peças do material de estudo estão ordenadas alfabeticamente a partir dos sobrenomes de seus compositores.

1) AMOSTRAS DE MÚSICAS BOSSANOVISTAS

BONFÁ, Luís & MARIA, Antonio. Manhã de Carnaval, 1959.

Luís Bonfá foi um dos pioneiros da Bossa Nova e a partir de 1962 tornou-se um de seus principais integrantes. A gravação de estréia de **Manhã de Carnaval** ficou a cargo de João Gilberto num compacto duplo 45 r.p.m. Odeon, de 1959. Música feita com letra de Antonio Maria para o filme **Orfeu Negro**, do mesmo ano. Alcançou sucesso internacional na voz de Agostinho dos Santos e se tornaria uma das músicas brasileiras mais gravadas e executadas no exterior. Foi cantada pelo próprio Agostinho no show do Carnegie Hall de Nova Iorque, em 1962.

JOBIM, Tom. Corcovado, 1960.

Ficou famosa na voz de João Gilberto e inserida no LP **O Amor, O Sorriso e a Flor**, Odeon 3151, 1960, (disco tido como consolidação da Bossa Nova). Foi executada durante toda a temporada do trio Jobim & Moraes & Gilberto, no restaurante Bon Gourmet, Rio de Janeiro, 1962, evento importante pois marcou a estréia de **Garota de Ipanema** (que



só seria gravada nos anos seguintes) e porque finalizou a carreira da parceria Jobim & Moraes. **Corcovado** foi interpretada duas vezes no show do Carnegie Hall em Nova Iorque (1962), pelo próprio compositor e depois por João Gilberto. Receberia nos anos seguintes várias regravações por artistas estrangeiros como por exemplo, Stan Getz (em 1963) e Frank Sinatra (em 1967), ficando mais conhecida como **Quiet Nights of Quiet Stars**.

Composta entre os anos de 1958 e 1960 e lançada por intermédio de João Gilberto em seu primeiro LP, João Gilberto, Odeon 3212, 1961. Foi sucesso instantâneo e seu estilo.

JOBIM, Tom & MENDONÇA, Newton. **Desafinado**, 1958. Composição de 1958, foi lançada pela Odeon num disco compacto de 78 r.p.m., na voz de João Gilberto. No mesmo disco havia **Hôba-la-lá**, composta pelo próprio intérprete anos antes. **Desafinado** causou polêmica e se tornou um verdadeiro manifesto bossanovista. Para Augusto de Campos foi "expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira."³ Estruturalmente bem elaborada, passou a ser muito usada no jazz, além de alcançar grande sucesso popular. Fez parte do LP de João Gilberto, **Chega de Saudade**, Odeon 3073, 1959.

JOBIM, Tom & MENDONÇA, Newton. **Samba de Uma Nota Só**, 1960.

Composta em 1959, integrou o segundo LP de João Gilberto, **O Amor, O Sorriso e a Flor** (já citado). Ao lado de **Desafinado** foi outro manifesto da Bossa Nova. Popularizou-se no exterior como **One Note Samba**, recebendo inúmeras regravações. Composição original e revolucionária, não obstante sua aparente simplicidade estrutural.

JOBIM, Tom & MORAES, Vinicius de. **Chega de Saudade**, 1958.

Lançada em 1958 na voz de João Gilberto, em compacto 78 r.p.m. Odeon, tendo do outro lado **Bim-Bom**, composta pelo intérprete anos antes. Constituiu o marco inicial do movimento, não obstante ter sido gravada pela primeira vez no LP de Elizete Cardoso, **Canção do Amor Demais**, Festa 6002, 1958. Integrou depois o primeiro LP de

³ Campos (1993), p. 151.

João Gilberto, ***Chega de Saudade*** (já citado), disco que já continha os elementos renovadores essenciais da Bossa Nova. A composição consolidou a carreira de João Gilberto e tornou-se uma das primeiras e mais famosas músicas bossanovistas.

JOBIM, Tom & MORAES, Vinicius de. **Insensatez**, 1961.

Composta entre os anos de 1958 e 1960 e lançada por intermédio de João Gilberto em seu terceiro LP, ***João Gilberto***, Odeon 3202, 1961. Foi sucesso instantâneo e seu estilo se encaixou perfeitamente no movimento. Seis anos depois seria regravada por Frank Sinatra no LP ***Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim***, Reprise 1021, 1967 (EUA), depois relançado no Brasil.

JOBIM, Tom & OLIVEIRA, Aloysio de. **Dindi**, 1959.

Composta em parceria com Aloysio de Oliveira, grande incentivador, produtor e precursor do movimento bossanovista na década de 50. Teve seu lançamento na interpretação de Sylvia Telles em 1959 pela Odeon. Foi retomada por Frank Sinatra em 1967 (no LP já citado). Destaca-se pela intensa riqueza melódica e caráter modulante. Tornou-se um dos muitos clássicos do movimento.

LYRA, Carlos. **Maria Ninguém**, 1959.

Foi incluída no primeiro LP de João Gilberto, ***Chega de Saudade*** (citado), verdadeiro "carro-chefe" da Bossa Nova. Foi composta em 1959 e constituiu um dos primeiros e maiores sucessos de Carlos Lyra, nos primórdios do movimento. Sua gravação seguinte inseriu-se no LP do compositor, ***Bossa-Nova***, Philips 630409, 1960.

MENESCAL, Roberto & BÔSCOLI, Ronaldo. **O Barquinho**, 1961.

Foi o primeiro e mais destacado sucesso da parceria, uma das mais famosas e que perdurou até 1966, sempre com composições bem recebidas pelo público. Suas primeiras gravações (de 1961) estiveram à cargo de Maysa e João Gilberto, neste caso em

seu terceiro LP **João Gilberto** (já citado). Receberia, nos quatro anos seguintes, mais de 70 versões. Composta em 1961 a canção tornou-se típica da Bossa Nova, demarcando a temática "sol/sal/sul".⁴

POWELL, Baden & BLANCO, Billy. **Samba Triste**, 1960. Composição do estreante Baden Powell em parceria com Billy Blanco, este um dos precursores do movimento. Estreou em 1960 na voz de Lúcio Alves e foi o primeiro grande sucesso de Baden que anos mais tarde se tornaria famoso por meio de suas composições em parceria com Vinicius de Moraes. Esta composição mereceu inúmeras versões, a maioria delas instrumentais.

2) AMOSTRAS DE MÚSICAS DE CONFRONTO (ANOS 30)

BATISTA, Wilson. **Lenço no Pescoço**, 1933. Primeira gravação pela RCA Victor em 18/07/33, com Silvío Caldas acompanhado pelos Diabos do Céu, conjunto criado por Pixinguinha. Samba que em sua letra descreve um dos mais característicos tipos cariocas - o malandro. Foi por meio desta música que Noel Rosa conheceu Wilson Batista, tornando-se amigos. Noel compôs, à época, **Rapaz Folgado**, com clara alusão a **Lenço no Pescoço**.

CALDAS, Silvío & BARBOSA, Orestes. **Serenata**, 1934.

Primeira gravação pela RCA Victor em 12/10/34, com Silvío Caldas. Composição delicada e de condução melódica construída sobre compassos longos, tornou-se, na voz do citado intérprete, um modelo de seresta e um clássico de nossa música popular. Sua introdução se transformaria no prefixo pessoal de Silvío Caldas.

⁴ Castro (1991), p. 273.



CANINHA (José Luís Morais). É Batucada, 1933.

Lançada na voz de Antonio Moreira da Silva (Columbia, 1933). Composição importante por ater-se às raízes africanas da música praticada pelas camadas mais humildes e predominantemente negras nos anos 30 - a batucada. Caninha venceu com este samba o primeiro concurso oficial de músicas carnavalescas do Rio de Janeiro.

CARTOLA. Divina Dama, 1934.

Gravada por Francisco Alves (Odeon, 14/03/34), foi considerada por Cartola como sua melhor composição. Tornou-se sucesso na época e ficou para sempre como um "clássico do samba".

CASCATA, J. & AZEVEDO, Leonel. Lábios Que Beije, 1937.

Composta em fins de 1936 e lançada por Orlando Silva em 15/03/37 (RCA Victor), acompanhado pela Orquestra Victor Brasileira, com arranjo de Radamés Gnattali. Valsa tida como uma das mais bonitas dos anos 30. Constituiu também marcante sucesso na carreira de Orlando Silva.

MESQUITA, Custódio. Vai, Meu Samba, 1936.

Gravada inicialmente por Francisco Alves (RCA Victor, 28/05/36). Um dos grandes sucessos daquele ano e uma das mais marcantes composições de Mesquita, com suas frases melódicas arrebatadas e bem construídas.

RIBEIRO, Alberto. Sonho de Papel, 1935.

Marcha junina feita para Carmem Miranda, tendo sido gravada a 10/05/35, pela Odeon. Com o tempo transformou-se num verdadeiro "hino junino" e um clássico de nossa música popular.

SILVA, Ismael & ALVES, Francisco & BASTOS, Nilton, **Se Você Jurar**, 1931.

Samba que estreou nas vozes de Mário Reis e Francisco Alves (Odeon, 05/03/31). O mais famoso samba de Ismael Silva é ainda incluído entre os dez melhores de todas as épocas e um clássico de nossa música.

SILVA, Ismael & ROSA, Noel. **Adeus**, 1932.

Primeira gravação nas vozes de Jonjoca e Castro Barbosa (RCA Victor, em 12/04/32) com acompanhamento do conjunto Guarda Velha, regido por Pixinguinha. Admirável samba que reúne duas sensibilidades tendentes à melancolia: Noel e Ismael e foi dedicado à memória de Nilton Bastos, antigo parceiro de Ismael.

VALENTE, Assis. **Boas-Festas**, 1933.

Marcha natalina composta em fins de 1932 e gravada no ano seguinte (RCA Victor, em 17/10/33) pelo cantor estreante recém-lançado por aquela gravadora - Carlos Galhardo. A música tornou-se um grande sucesso de festejos de fim de ano em 1933, consolidando a carreira de seu intérprete inicial. Recebeu, com o tempo, dezenas de regravações, cantadas ou instrumentais.

PARTE III OS RELATIVOS ÀS PEÇAS BOSSANOVISTAS

MÉTODOS

Selecionadas as vinte peças de estudo passamos a determinar os métodos a serem utilizados para seu manuseio e análise.

O procedimento básico, como já foi sumariamente delineado anteriormente, girará em torno de permutações harmônicas. Isto posto, o primeiro passo será a obtenção de curvas tonais para as peças de estudo, servindo assim de parâmetros e alicerces para as comparações.

Resumidamente os primeiros passos serão:

- a) Simplificar a harmonia das amostras bossanovistas redundando em versões harmônicas tradicionais, ou, como preferimos chamar, curvas **VG** (de "velha-guarda").
- b) Sofisticar a harmonia das amostras dos anos 30, redundando em versões harmônicas de estilo e caráter sonoro bossanovistas.

Tais procedimentos permitirão em tese o levantamento de informações úteis sobre a real natureza das harmonias ao estilo Bossa Nova, constituindo, desta maneira, o ponto central e mais importante deste trabalho

Para maior clareza seccionaremos este capítulo em quatro itens principais, expostos a seguir.

1) MÉTODOS RELATIVOS ÀS PEÇAS BOSSANOVISTAS

Todas as dez amostras relativas à Bossa Nova acham-se editadas em **Songbooks**, de forma que linhas melódicas e harmonias serão transcritas integralmente dessas edições. Este procedimento nos pareceu o mais conveniente tendo em vista que tais edições (**Songbook Bossa Nova** e **Songbook Tom Jobim**) demonstram especial cuidado em manterem-se fiéis às idéias originais dos compositores nelas representados. Além do mais estas edições contêm cifragens harmônicas para violão, instrumento pelo qual se estruturaram vários traços harmônicos e rítmicos da música bossanovista. Não nos esquecendo também que foi sobre uma base violonística que toda a interpretação de João Gilberto foi desenvolvida.

As transcrições serão feitas sobre partitura de formato especialmente preparado, de forma que os dados possam ser apresentados com máxima clareza. As informações, assim que obtidas, serão dispostas em cinco linhas e/ou curvas tonais:

- linha melódica transcrita;
- harmonia "**VG**" (velha-guarda ou tradicional);
- análise funcional;
- harmonia "**BN**" (Bossa Nova) transcrita;
- acordes resultantes de duplas com radicais diferentes.

Transcritas linha melódica e curva tonal BN (a partir dos **Songbooks**) passaremos a elaborar a curva VG, ou seja, uma segunda versão harmônica, com a qual acompanharemos o desenvolvimento melódico. Para tanto daremos preferência às funções básicas da tonalidade de cada amostra, ou seja, faremos uso do número de acordes apenas o suficiente para dar apoio harmônico necessário ao canto, desprezando-se, na medida do possível, notas acrescentadas. Não se tratará, evidentemente, de

apenas tomar por base a curva BN, simplificando-a. O procedimento será a criação de curva harmônica independente, feita em separado. Este cuidado foi julgado imprescindível como forma de isentar o futuro confronto das curvas VG x BN de qualquer manipulação tendenciosa que pudesse dirigir os resultados com vistas a conclusões premeditadas. Ainda por questão de rigor e isenção, a elaboração das versões VG das dez composições bossanovistas será confiada a músico profissional (compositor, cantor, violonista) com ampla atuação e experiência no campo da canção popular e mais familiarizado com o ato de fazer-se música intuitiva e sensorialmente, de todo alheio a preocupações de ordem teórica referentes ao inter-relacionamento dos acordes ou suas funções no contexto harmônico.

Elaboradas as versões VG das amostras bossanovistas, procederemos à sua imediata transcrição no impresso próprio (livres de alterações de nossa parte) e ao levantamento da curva funcional respectiva. A seguir as curvas VG e BN serão confrontadas verticalmente, dando origem a pares de acordes. O primeiro passo para a análise de cada amostra será portanto a indicação quantitativa do comportamento desses pares, sendo os dados descritos em três itens (a-c):

a) total de pares

pares com mesmo radical⁵

pares com radicais diferentes

b) pares com mesmo radical

pares de acordes diferentes

pares de acordes idênticos

⁵ Utilizaremos o termo "radical" para nos referirmos à fundamental do acorde, o que, pela cifragem internacional, resume-se nas letras de A a G.



c) pares com radicais diferentes

pares com relações de desdobramento harmônico ou equivalência

pares sem relações de desdobramento harmônico ou equivalência

A cada um desses itens serão anexados dados percentuais. Essas informações estatísticas entretanto não deverão ser encaradas como essenciais para a pesquisa mas sim um referencial numérico preciso que auxilie a tomada de conclusões quanto ao comportamento das duas curvas harmônicas de todo o conjunto de amostras.

O item "a" indicará o número total de pares de acordes (VG x BN) situados verticalmente numa mesma posição frente à melodia e ocorrentes no transcorrer da partitura. Neste total serão incluídas possíveis repetições de acordes ou sequências de acordes. Abordaremos pois a partitura de forma linear, do início ao fim, desprezando-se, obviamente, os "ritornellos". Esta medida nos pareceu necessária em razão da possibilidade de surgirem, numa das duas curvas (VG ou BN) diferentes formas de harmonizar um trecho que originalmente se repete. Ainda neste item indicaremos a quantidade de pares com mesmo radical e modo, podendo haver diferenças com relação às notas acrescentadas. Indicaremos em seguida a quantidade de pares de acordes com radicais diferentes. Mudanças de modo também serão relacionadas aqui. Nas partituras estes pares serão destacados e envoltos por um retângulo, frisando as ocorrências de substituições.

O item "b" tratará do comportamento dos pares com mesmo radical, subdividindo-se em pares de acordes diferentes e pares de acordes idênticos, estes últimos referindo-se aos pares de mesmos radicais (A, B, C, D, E, F, G), mesmos modos e mesmas notas acrescentadas, quando ocorrerem.

O item "c" tratará dos pares de acordes com radicais diferentes. Como sub-ítem serão indicados:

1) Número de pares cujos acordes mantiverem entre si relações harmônicas de desdobramento ou equivalência. Ou seja, acordes que apesar de nomeados diferentemente (radicais diferentes) possuam notas em comum suficientes para a dedução de um terceiro acorde possível deles resultante e que possua, portanto, função e colorido sonoro semelhantes. Este resultante, quando ocorrer, será transcrito na partitura, abaixo e fora do retângulo que envolve o par que lhe deu origem. Em situação de equivalência serão incluídos os pares de acordes que denotem inversão.

2) Número de pares cujos acordes não mantiverem entre si relações de desdobramento harmônico e tampouco inversão (relações de verticalidade). Nestes casos, nas partituras, o espaço abaixo dos retângulos ficará em branco.

Em resumo, quando ocorrerem pares de acordes com radicais diferentes, ou seja, constatada a substituição de acordes, procederemos à análise de cada par isoladamente e determinaremos se houve relações de desdobramento harmônico ou equivalência entre os membros do par (parâmetro vertical). Caso contrário passaremos a analisar o trecho horizontalmente, verificando outras justificativas para a substituição, tais como os casos de possíveis dominantes individuais, caminhos harmônicos alternativos, retardos, antecipações, clichês, etc. Estes casos específicos serão estudados e comentados textualmente.

O corpo de cada análise conterá portanto cinco partes principais: 1) partitura, 2) análise quantitativa (itens a-c), 3) discriminação de pares com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência e suas resultantes, 4) comentários e 5) resumo.

2) MÉTODOS RELATIVOS ÀS PEÇAS DE CONFRONTO (ANOS 30)

As dez músicas de confronto por nós selecionadas (repertório "velha-guarda") serão transcritas diretamente das suas gravações de lançamento - reproduzidas na coleção de fascículos e discos *História da Música Popular Brasileira*, primeira edição (v.bibliografia). Melodias e harmonias assim obtidas servirão como base para as análises e permutações harmônicas. Tomaremos o cuidado de manter as tonalidades, as nuances melódicas do canto e as harmonias originais tanto quanto seja possível deduzir estes três parâmetros a partir das gravações citadas. Eventualmente, em caráter extraordinário, poderemos obter apoio extra a partir de edições musicais da época, caso no decorrer dos trabalhos seja possível pesquisar e levantar este material. Da mesma forma, como ocorre nas edições recentes do material bossanovista, serão desprezadas, quando da transcrição das músicas dos anos 30, as introduções e os finais sinfônicos ou instrumentais, dando-se total ênfase ao entrelaçamento canto/base harmônica.

A transcrição da melodia e harmonia será feita em partitura especialmente preparada, com espaços próprios e ordenados para linha melódica, curva harmônica VG, curva funcional, curva BN e linha de acordes resultantes de pares com radicais diferentes mas com relações de desdobramento harmônico. A partir deste ponto os procedimentos serão semelhantes aos já estipulados no item 1 deste capítulo, com a diferença de que agora teremos como base a melodia, a harmonia tradicional (VG) e a curva funcional. Com estes três parâmetros já fixados restará a elaboração das versões bossanovistas (curvas BN), uma para cada composição dos anos 30.

A criação da curva BN também ficará a cargo de músico profissional familiarizado com a linguagem harmônica da Bossa Nova, mas completamente alheio à natureza e aos objetivos desta pesquisa. Ao mesmo serão fornecidas apenas as gravações e linhas melódicas das amostras selecionadas para que, a partir delas, e



intuitivamente, sejam elaboradas versões harmônicas de caráter tão bossanovista quanto lhe pareça possível, sem incorrer, é claro, em alterações nas linhas melódicas originais. Essas versões bossanovistas, assim que preparadas e a nós entregues, deverão ser transcritas imediatamente nas partituras, livres de alterações de nossa parte.

Por fim, tendo em mãos ambas as curvas (VG e BN), iniciaremos os trabalhos de análise, redigindo um relatório pormenorizado para cada peça de estudo. Relatório este constituído por cinco partes principais: **1) partitura preenchida com todas as curvas e indicações necessárias**, **2) análise quantitativa do comportamento dos pares de acordes (itens a-c)**, **3) discriminação de pares com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência e suas resultantes (quando houver)**, **4) comentários** e **5) resumo**. Tudo de acordo com as diretrizes já especificadas no item 1 deste capítulo (referente ao material bossanovista).

4) OBSERVAÇÕES SOBRE A SIMBOLOGIA MUSICAL ADOPTADA

3) RESUMO

A grosso modo os procedimentos principais a que nos propomos são dois:

- a) simplificar a harmonia das amostras bossanovistas, com a criação de uma versão harmônica "velha-guarda";
- b) sofisticar a harmonia das amostras dos anos 30, com a criação de versões harmônicas ao estilo e colorido bossanovista.

A partir de então teremos condições de verificar em que medida as harmonias alternativas podem ser aplicadas às amostras, e em que medida as composições bossanovistas sustentam seu caráter apenas em função de seu colorido harmônico.



A metodologia tal como foi exposta visará, a princípio, a obtenção de vinte partituras de iguais formatos e igual disposição de informações (curvas). O desenrolar das análises será, portanto, similar para ambos os grupos de amostras, dando-se, evidentemente, ênfase ao comportamento das curvas BN em todas as amostras.

No capítulo destinado às conclusões caberá responder aos objetivos desta pesquisa tendo por base as análises e comentários individuais elaborados. Naquele ponto caberá o confronto de dados; os comentários acerca da adequação das harmonias alternativas; a elaboração de cálculos percentuais globais; a relação de elementos estruturais verificáveis e comuns a várias amostras e todas demais considerações julgadas importantes e pertinentes à natureza e objetivos originais deste trabalho de pesquisa.

4) OBSERVAÇÕES SOBRE A SIMBOLOGIA MUSICAL ADOTADA

Julgamos desnecessário pormenorizar a simbologia musical a ser adotada nas cifragens de acordes haja vista ser esta uma das mais utilizadas atualmente e de nomenclatura internacional. Por questão de praticidade de digitação, no entanto, efetuaremos pequenas modificações na disposição das notas acrescentadas aos acordes. Estas notas, em alguns momentos, e dependendo de sua quantidade dentro de um mesmo acorde, poderão ser indicadas horizontalmente, separadas por um ífem. Exemplo: **Em7(9-13)**. O ífem, desta forma, não deverá em hipótese alguma ser entendido como indicação de intervalo menor pois este tipo de intervalo sempre será indicado pela letra "b", de **bemol**. Da mesma forma, intervalos aumentados serão indicados pelo sinal de **sustenido (#)**, em momento algum pelo símbolo de mais (+).

Julgamos também desnecessário reproduzir o desenho de cada acorde na escala do violão (como normalmente ocorre em edições de arranjos cifrados).

Em compassos com grande número de acordes encadeados poderemos abreviar com um traço horizontal aqueles que tenham mesmos radicais, indicando apenas as alterações nas notas acrescentadas. Exemplo: **Bb7(13)__(b13)**.

Também para facilitar a digitação dos textos e comentários utilizaremos "**dim**" para indicar acordes diminutos, e não o pequeno círculo normalmente encontrado em cifragens.

Trechos em modulação serão indicados entre chaves {.....}. As funções harmônicas, nestes casos, farão referência ao tom para o qual se modulou, sem necessariamente explicitá-lo.

Quando houver substituição harmônica (no confronto entre curvas VG x BN) o par de acordes será grifado, envolto por um retângulo.

Colchetes horizontais destacando trechos nas partituras indicarão ocorrências harmônicas julgadas de interesse para uma análise pormenorizada. Cada encadeamento grifado, portanto, indicará a existência de observações textuais na parte destinada aos comentários.

Nos comentários textuais utilizaremos com frequência as siglas **VG** e **BN** para nos referirmos, respectivamente, aos acordes da curva tradicional (ou "velha-guarda") e bossanovista. Também nos comentários textuais grifaremos todos os acordes cifrados de maneira a propiciar uma mais clara exposição das informações.



PARTE IV**RESULTADOS E DISCUSSÕES**

Seguem-se partituras, análises, comentários textuais e estatísticos referentes às vinte peças de estudo.

1) AMOSTRAS DE PEÇAS DA BOSSA NOVA

MANHÃ DE CARNAVAL

Luiz Bonfá & Antônio Maria, 1959

Bossa Nova

Musical notation system 1 (Measures 1-4):

Am	Dm	E7	Am	Dm	E7
T	S	D	T	S	D
Am(add9)	Bm7(b5)	E7(b9)	Am(add9)	Am(^{b6} _{add9})	Am(⁶ _{add9})

Chord progression: Dm6

Musical notation system 2 (Measures 5-8):

Am	Dm	G7	C	Gm	A7	Dm
T	S	(D)	Tr	SS	(D)	S
Am(add9)	___/G	Dm6/F	G7(#5)	C ⁶ ₉	E7/B	Gm6/Bb

Chord progression: A7

Musical notation system 3 (Measures 9-12):

G7	Em	Am	Dm	E7
(D)[Tr]	°D	T	S	D
Fm6	G/F	Em7	Am(add9)	Am(add9)/G

Chord progression: G7(9-11)

Musical notation system 4 (Measures 13-16):

Am	Dm	E7	Am	Dm	E7
T	S	D	T	S	D
Am(add9)	___/G	Dm6/F	E7(b13)	Am(add9)	Bm7(b5)

Chord progression: Dm6

MÚSICA DE CARNAVAL

19

Am	Dm	E7	Gm7	A7
T	S	D	SS	(D)
Am(add9) ___/G	Dm6/F	E7(b13)	Gm6	A/G

23

Dm	D°	E7	Am
S		D	T
Dm/F	Bm7(b5)	E7(b9)	Am(add9) ___/G

28

Am	B°	E7
T	(D)	D
F7M		E ₄ ⁷

Am(b6)

E7

31

Am	Dm	Am	Dm	Am	Dm	E7	Am
T	S	T	S	T	S	D	T
Am(add9)	Dm7	Am7	Dm7	Am7	Dm7	E7(b9)	Am(add9)

MANHÃ DE CARNAVAL

a) Total de pares 53

Pares com mesmo radical 44 83%

Pares com radicais diferentes 9 17%

b) Pares com mesmo radical 44

Pares de acordes diferentes 41 93%

Pares de acordes idênticos 3 7%

c) Pares com radicais diferentes 9

Pares com relações de desdobramento/equivalência 5 56%

Pares sem relações de desdobramento/equivalência 4 44%

Relação dos pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

Compasso	VG	BN	Resultante
02	Dm	Bm7(b5)	Dm6
10	G7	Fm6	G7(9-11) ¹
18	(idem 02)		
25	Ddim	Bm7(b5)	(equivalem)
28	Am	F7M	Am(b6)

Nos compassos 04 e 05 verificam-se caminhos harmônicos diferentes. Em lugar de S-D-T da tonalidade de Am, usam-se Am(6-add9), Am(b6-add9) e Am(add9). Ou seja, a função de tônica é repetida três vezes com notas acrescentadas em movimento cromático descendente (notas fa#, fa e mi).

¹ "(9-11)" = nona e décima primeira adicionadas ao acorde. Optamos pela disposição horizontal para facilitar a digitação e separamos as notas por um pequeno traço.

No compasso 07 ocorre a dupla de acordes **C** e **E7/B**. **E7/B**, não mantendo relações harmônicas diretas com **C**, se explica em razão do movimento cromático do baixo neste compasso e no seguinte (notas dó, si, sib e lá). Aqui, bem como nos compassos 04-05 citados antes, o cromatismo ocorre num trecho em que não há movimento melódico no canto.

No compasso 25 os acordes **Ddim** e **Bm7(b5)** têm funções semelhantes. **Ddim** é igual a **Bdim**, com inversão de fundamentais. E entre **Bdim** e **Bm7(b5)** ocorre apenas a troca da sétima diminuta pela sétima menor.

No compasso 28 a dupla de acordes **Am** e **F7M** resulta em **Am(b6)**. São basicamente o mesmo acorde e mantêm, portanto, a função. No quarto tempo deste compasso, na curva VG, é utilizado **Bdim**, o qual não ocorre na curva BN. A manutenção de **Am** (VG) no decorrer de todo o compasso resultaria em choque de semitom no quarto tempo (nota sol#), motivo pelo qual usou-se **Bdim** que, no caso, é dominante individual de **E7**, a função seguinte (compasso 29). **F7M** (BN) sustentado no decorrer de todo o compasso causa sensação de instabilidade ou falha de harmonização, mas o efeito é de certa forma atenuado pois a nota melódica sol# ocorre apenas no último tempo.

RESUMO

Em 83% dos casos as duplas de acordes diferenciaram-se apenas pela ocorrência de notas acrescentadas nos acordes da curva BN: quartas, quintas diminutas, quintas aumentadas, sextas maiores e menores, nonas maiores, menores e acrescentadas, sétimas maiores e menores e décima-terceira menor. Nos demais casos ou os acordes BN são desdobramentos dos VG ou se explicam em função de cromatismos internos e movimentos dos baixos. A curva BN dá certa ênfase à condução das vozes. Este procedimento é pouco usual em decorrência das limitações técnicas do violão, mas nos

compassos 03-04-05 e 07-08-09-10, principalmente, esta preocupação é evidente. Nos compassos 03-04-05 (BN) ocorrem movimentos de vozes entre acordes de um mesmo radical (**Am**).

Estes recursos conferem à harmonização BN seu caráter próprio, ou seja, a sensação de terem sido empregados outros caminhos harmônicos, responsáveis por uma sensação de instabilidade tonal. Desta forma obtém-se uma ambientação harmônica vaga e muitas vezes inesperada. Em outras palavras, em lugar de utilizarem-se funções claras da tonalidade (o que no caso seriam os acordes **Am** - **Dm** - **E7**, por exemplo), usam-se, respectivamente, **Am(add9)** - **Bm7(b5)** - **E7(b9)**. Mantêm-se, entretanto, as funções tradicionais em sua maioria.



CORCOVADO

Tom Jobim, 1960

Bossa Nova

3

Am7

T

Am6

E7

D

G#° (b13)

E7(b9)

5

3

Gm7

(°D)

C7

Tr

C₄⁷(9)

Am7

T

F7M

Dm7

S

F6

Fm7

Fm7

(°D)

Am7(b13)

Dm7/F

10

3

Bb7

D

Bb7(9)

E7

D

E7(13)

E7(b13)

A7

T

A₄⁷(9)

A7(b9)

Am7

Am6

14

3

Fm7

Bb7(9)

Fm7(11-13)

Am7

T

Am6

18

E7
D
G#° (b13)
E7(b9)

Gm7
(°D)
Gm7

22

C7
Tr
C₄⁷(9)

Am7
T
F°

Dm7
S
F6

Fm7
(°D)
Fm7

Bb7
D
Bb7(9)

Dm7/F

27

Em7
°D

Am7
T

Dm7
S

G7
(D) [Tr]

Em7
°D

Em7
Am7
Dm7
G₄⁷(9)
G7(b9)
E7(#9)

32

A7
(D)
A7(b9 b13)

Dm7
S
Dm7

G7
(D) [Tr]
G₄⁷(9)

G#°

Am7
T
Am6

CORCOVADO

a) <u>Total de pares</u>		33	
Pares com mesmo radical	24	73%	
Pares com radicais diferentes	9	27%	
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	24		
Pares de acordes diferentes	16	67%	
Pares de acordes idênticos	8	33%	
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	9		
Pares com relações de desdobramento/equivalência	6	67%	
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	3	33%	

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
03	E7	G#dim(b13)	E7(b9)
07	Am7	F7M	Am7(b13)
08	Dm7	F6	Dm7/F (inversão)
15	Fm7	Bb7(9)	Fm7(11-13)
19	(idem 03)		
24	(idem 08)		

COMENTÁRIOS

No compasso 23 ocorre o confronto entre **Am7** e **Fdim**, que não têm relação de desdobramento harmônico. **Fdim**, no caso, se explica pela condução das vozes. Na verdade, a situação dos compassos 22-23-24 é similar à dos compassos 06-07-08, com,



inclusive, a mesma linha melódica no canto. Em 06-07-08 tivemos o encadeamento **C7(4-9) - F7M - F6** e em 22-23-24 tivemos **C7(4-9) - Fdim - F6**. No primeiro encadeamento, entre **F7M** e **F6**, ocorre movimento de vozes internas (sétima maior - sexta), que são exatamente as notas do canto (mi - ré). No segundo caso substituiu-se **F7M** por **Fdim**. No encadeamento **Fdim - F6** duas vozes internas caminham cromaticamente e paralelas em movimento contrário ao canto. O compasso 30 demonstra a diferença de modo entre os acordes da dupla, no caso a função de dominante. A dominante menor, verificada na curva VG, parece ter sido determinada em razão da nota sol ocorrente no canto. Na curva BN, por sua vez, no compasso 31, o acorde **E7(#9)**, cuja terça é sol#, entra em choque temporário com a nota dó do canto, mas a harmonia tende a ser restabelecida com o acorde BN ocorrente no compasso seguinte (32). Desde o compasso 30 até o 32 observa-se que o encadeamento BN dá ênfase aos cromatismos descendentes, contexto no qual se encaixa o acorde **E7(#9)**.

Por fim, no compasso 34, na curva BN, entre os acordes **G7(4-9)** e **Am6**, interpõe-se **G#dim** que, a rigor, produz choque harmônico com o **G7** na curva VG. A ocorrência de **G#dim**, apesar de acessório na curva VG, é aqui explicável pela condução de vozes entre os três acordes finais da composição (BN): **G7(4-9) - G#dim - Am6**. O baixo descreve movimento cromático até a tônica e observando as cifragens para violão vemos que todas as demais vozes do encadeamento **G7(4-9) - G#dim - Am6** obedecem a uma lógica linear, numa harmonia elaborada a quatro vozes.

RESUMO

Em linhas gerais, e no confronto entre as curvas VG x BN, repetem-se nesta composição as ocorrências constatadas na peça analisada anteriormente. Ou seja: camuflagem das funções básicas pela adição de notas; desdobramentos de acordes e preocupações na condução das vozes. Neste último aspecto notam-se movimentos de vozes entre acordes de um mesmo radical ou função, com efeito de enriquecimento harmônico. Exemplos: **F7M - F6**, **E7(13) - E7(b13)**, **Fdim - F6**, **G7(4-9) - G#dim**.

DESAFINADO

Tom Jobim & Newton Mendonça, 1958

Bossa Nova

Measures 1-6 of the melody. The staff shows a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1. F4, 2. G4, 3. A4, 4. Bb4, 5. A4, 6. G4, 7. F4, 8. E4, 9. D4, 10. C4, 11. Bb3, 12. A3, 13. G3, 14. F3, 15. E3, 16. D3, 17. C3, 18. Bb2, 19. A2, 20. G2, 21. F2, 22. E2, 23. D2, 24. C2, 25. Bb1, 26. A1, 27. G1, 28. F1, 29. E1, 30. D1, 31. C1, 32. Bb0, 33. A0, 34. G0, 35. F0, 36. E0, 37. D0, 38. C0, 39. Bb-1, 40. A-1, 41. G-1, 42. F-1, 43. E-1, 44. D-1, 45. C-1, 46. Bb-2, 47. A-2, 48. G-2, 49. F-2, 50. E-2, 51. D-2, 52. C-2, 53. Bb-3, 54. A-3, 55. G-3, 56. F-3, 57. E-3, 58. D-3, 59. C-3, 60. Bb-4, 61. A-4, 62. G-4, 63. F-4, 64. E-4, 65. D-4, 66. C-4, 67. Bb-5, 68. A-5, 69. G-5, 70. F-5, 71. E-5, 72. D-5, 73. C-5, 74. Bb-6, 75. A-6, 76. G-6, 77. F-6, 78. E-6, 79. D-6, 80. C-6, 81. Bb-7, 82. A-7, 83. G-7, 84. F-7, 85. E-7, 86. D-7, 87. C-7, 88. Bb-8, 89. A-8, 90. G-8, 91. F-8, 92. E-8, 93. D-8, 94. C-8, 95. Bb-9, 96. A-9, 97. G-9, 98. F-9, 99. E-9, 100. D-9, 101. C-9, 102. Bb-10, 103. A-10, 104. G-10, 105. F-10, 106. E-10, 107. D-10, 108. C-10, 109. Bb-11, 110. A-11, 111. G-11, 112. F-11, 113. E-11, 114. D-11, 115. C-11, 116. Bb-12, 117. A-12, 118. G-12, 119. F-12, 120. E-12, 121. D-12, 122. C-12, 123. Bb-13, 124. A-13, 125. G-13, 126. F-13, 127. E-13, 128. D-13, 129. C-13, 130. Bb-14, 131. A-14, 132. G-14, 133. F-14, 134. E-14, 135. D-14, 136. C-14, 137. Bb-15, 138. A-15, 139. G-15, 140. F-15, 141. E-15, 142. D-15, 143. C-15, 144. Bb-16, 145. A-16, 146. G-16, 147. F-16, 148. E-16, 149. D-16, 150. C-16, 151. Bb-17, 152. A-17, 153. G-17, 154. F-17, 155. E-17, 156. D-17, 157. C-17, 158. Bb-18, 159. A-18, 160. G-18, 161. F-18, 162. E-18, 163. D-18, 164. C-18, 165. Bb-19, 166. A-19, 167. G-19, 168. F-19, 169. E-19, 170. D-19, 171. C-19, 172. Bb-20, 173. A-20, 174. G-20, 175. F-20, 176. E-20, 177. D-20, 178. C-20, 179. Bb-21, 180. A-21, 181. G-21, 182. F-21, 183. E-21, 184. D-21, 185. C-21, 186. Bb-22, 187. A-22, 188. G-22, 189. F-22, 190. E-22, 191. D-22, 192. C-22, 193. Bb-23, 194. A-23, 195. G-23, 196. F-23, 197. E-23, 198. D-23, 199. C-23, 200. Bb-24, 201. A-24, 202. G-24, 203. F-24, 204. E-24, 205. D-24, 206. C-24, 207. Bb-25, 208. A-25, 209. G-25, 210. F-25, 211. E-25, 212. D-25, 213. C-25, 214. Bb-26, 215. A-26, 216. G-26, 217. F-26, 218. E-26, 219. D-26, 220. C-26, 221. Bb-27, 222. A-27, 223. G-27, 224. F-27, 225. E-27, 226. D-27, 227. C-27, 228. Bb-28, 229. A-28, 230. G-28, 231. F-28, 232. E-28, 233. D-28, 234. C-28, 235. Bb-29, 236. A-29, 237. G-29, 238. F-29, 239. E-29, 240. D-29, 241. C-29, 242. Bb-30, 243. A-30, 244. G-30, 245. F-30, 246. E-30, 247. D-30, 248. C-30, 249. Bb-31, 250. A-31, 251. G-31, 252. F-31, 253. E-31, 254. D-31, 255. C-31, 256. Bb-32, 257. A-32, 258. G-32, 259. F-32, 260. E-32, 261. D-32, 262. C-32, 263. Bb-33, 264. A-33, 265. G-33, 266. F-33, 267. E-33, 268. D-33, 269. C-33, 270. Bb-34, 271. A-34, 272. G-34, 273. F-34, 274. E-34, 275. D-34, 276. C-34, 277. Bb-35, 278. A-35, 279. G-35, 280. F-35, 281. E-35, 282. D-35, 283. C-35, 284. Bb-36, 285. A-36, 286. G-36, 287. F-36, 288. E-36, 289. D-36, 290. C-36, 291. Bb-37, 292. A-37, 293. G-37, 294. F-37, 295. E-37, 296. D-37, 297. C-37, 298. Bb-38, 299. A-38, 300. G-38, 301. F-38, 302. E-38, 303. D-38, 304. C-38, 305. Bb-39, 306. A-39, 307. G-39, 308. F-39, 309. E-39, 310. D-39, 311. C-39, 312. Bb-40, 313. A-40, 314. G-40, 315. F-40, 316. E-40, 317. D-40, 318. C-40, 319. Bb-41, 320. A-41, 321. G-41, 322. F-41, 323. E-41, 324. D-41, 325. C-41, 326. Bb-42, 327. A-42, 328. G-42, 329. F-42, 330. E-42, 331. D-42, 332. C-42, 333. Bb-43, 334. A-43, 335. G-43, 336. F-43, 337. E-43, 338. D-43, 339. C-43, 340. Bb-44, 341. A-44, 342. G-44, 343. F-44, 344. E-44, 345. D-44, 346. C-44, 347. Bb-45, 348. A-45, 349. G-45, 350. F-45, 351. E-45, 352. D-45, 353. C-45, 354. Bb-46, 355. A-46, 356. G-46, 357. F-46, 358. E-46, 359. D-46, 360. C-46, 361. Bb-47, 362. A-47, 363. G-47, 364. F-47, 365. E-47, 366. D-47, 367. C-47, 368. Bb-48, 369. A-48, 370. G-48, 371. F-48, 372. E-48, 373. D-48, 374. C-48, 375. Bb-49, 376. A-49, 377. G-49, 378. F-49, 379. E-49, 380. D-49, 381. C-49, 382. Bb-50, 383. A-50, 384. G-50, 385. F-50, 386. E-50, 387. D-50, 388. C-50, 389. Bb-51, 390. A-51, 391. G-51, 392. F-51, 393. E-51, 394. D-51, 395. C-51, 396. Bb-52, 397. A-52, 398. G-52, 399. F-52, 400. E-52, 401. D-52, 402. C-52, 403. Bb-53, 404. A-53, 405. G-53, 406. F-53, 407. E-53, 408. D-53, 409. C-53, 410. Bb-54, 411. A-54, 412. G-54, 413. F-54, 414. E-54, 415. D-54, 416. C-54, 417. Bb-55, 418. A-55, 419. G-55, 420. F-55, 421. E-55, 422. D-55, 423. C-55, 424. Bb-56, 425. A-56, 426. G-56, 427. F-56, 428. E-56, 429. D-56, 430. C-56, 431. Bb-57, 432. A-57, 433. G-57, 434. F-57, 435. E-57, 436. D-57, 437. C-57, 438. Bb-58, 439. A-58, 440. G-58, 441. F-58, 442. E-58, 443. D-58, 444. C-58, 445. Bb-59, 446. A-59, 447. G-59, 448. F-59, 449. E-59, 450. D-59, 451. C-59, 452. Bb-60, 453. A-60, 454. G-60, 455. F-60, 456. E-60, 457. D-60, 458. C-60, 459. Bb-61, 460. A-61, 461. G-61, 462. F-61, 463. E-61, 464. D-61, 465. C-61, 466. Bb-62, 467. A-62, 468. G-62, 469. F-62, 470. E-62, 471. D-62, 472. C-62, 473. Bb-63, 474. A-63, 475. G-63, 476. F-63, 477. E-63, 478. D-63, 479. C-63, 480. Bb-64, 481. A-64, 482. G-64, 483. F-64, 484. E-64, 485. D-64, 486. C-64, 487. Bb-65, 488. A-65, 489. G-65, 490. F-65, 491. E-65, 492. D-65, 493. C-65, 494. Bb-66, 495. A-66, 496. G-66, 497. F-66, 498. E-66, 499. D-66, 500. C-66, 501. Bb-67, 502. A-67, 503. G-67, 504. F-67, 505. E-67, 506. D-67, 507. C-67, 508. Bb-68, 509. A-68, 510. G-68, 511. F-68, 512. E-68, 513. D-68, 514. C-68, 515. Bb-69, 516. A-69, 517. G-69, 518. F-69, 519. E-69, 520. D-69, 521. C-69, 522. Bb-70, 523. A-70, 524. G-70, 525. F-70, 526. E-70, 527. D-70, 528. C-70, 529. Bb-71, 530. A-71, 531. G-71, 532. F-71, 533. E-71, 534. D-71, 535. C-71, 536. Bb-72, 537. A-72, 538. G-72, 539. F-72, 540. E-72, 541. D-72, 542. C-72, 543. Bb-73, 544. A-73, 545. G-73, 546. F-73, 547. E-73, 548. D-73, 549. C-73, 550. Bb-74, 551. A-74, 552. G-74, 553. F-74, 554. E-74, 555. D-74, 556. C-74, 557. Bb-75, 558. A-75, 559. G-75, 560. F-75, 561. E-75, 562. D-75, 563. C-75, 564. Bb-76, 565. A-76, 566. G-76, 567. F-76, 568. E-76, 569. D-76, 570. C-76, 571. Bb-77, 572. A-77, 573. G-77, 574. F-77, 575. E-77, 576. D-77, 577. C-77, 578. Bb-78, 579. A-78, 580. G-78, 581. F-78, 582. E-78, 583. D-78, 584. C-78, 585. Bb-79, 586. A-79, 587. G-79, 588. F-79, 589. E-79, 590. D-79, 591. C-79, 592. Bb-80, 593. A-80, 594. G-80, 595. F-80, 596. E-80, 597. D-80, 598. C-80, 599. Bb-81, 600. A-81, 601. G-81, 602. F-81, 603. E-81, 604. D-81, 605. C-81, 606. Bb-82, 607. A-82, 608. G-82, 609. F-82, 610. E-82, 611. D-82, 612. C-82, 613. Bb-83, 614. A-83, 615. G-83, 616. F-83, 617. E-83, 618. D-83, 619. C-83, 620. Bb-84, 621. A-84, 622. G-84, 623. F-84, 624. E-84, 625. D-84, 626. C-84, 627. Bb-85, 628. A-85, 629. G-85, 630. F-85, 631. E-85, 632. D-85, 633. C-85, 634. Bb-86, 635. A-86, 636. G-86, 637. F-86, 638. E-86, 639. D-86, 640. C-86, 641. Bb-87, 642. A-87, 643. G-87, 644. F-87, 645. E-87, 646. D-87, 647. C-87, 648. Bb-88, 649. A-88, 650. G-88, 651. F-88, 652. E-88, 653. D-88, 654. C-88, 655. Bb-89, 656. A-89, 657. G-89, 658. F-89, 659. E-89, 660. D-89, 661. C-89, 662. Bb-90, 663. A-90, 664. G-90, 665. F-90, 666. E-90, 667. D-90, 668. C-90, 669. Bb-91, 670. A-91, 671. G-91, 672. F-91, 673. E-91, 674. D-91, 675. C-91, 676. Bb-92, 677. A-92, 678. G-92, 679. F-92, 680. E-92, 681. D-92, 682. C-92, 683. Bb-93, 684. A-93, 685. G-93, 686. F-93, 687. E-93, 688. D-93, 689. C-93, 690. Bb-94, 691. A-94, 692. G-94, 693. F-94, 694. E-94, 695. D-94, 696. C-94, 697. Bb-95, 698. A-95, 699. G-95, 700. F-95, 701. E-95, 702. D-95, 703. C-95, 704. Bb-96, 705. A-96, 706. G-96, 707. F-96, 708. E-96, 709. D-96, 710. C-96, 711. Bb-97, 712. A-97, 713. G-97, 714. F-97, 715. E-97, 716. D-97, 717. C-97, 718. Bb-98, 719. A-98, 720. G-98, 721. F-98, 722. E-98, 723. D-98, 724. C-98, 725. Bb-99, 726. A-99, 727. G-99, 728. F-99, 729. E-99, 730. D-99, 731. C-99, 732. Bb-100, 733. A-100, 734. G-100, 735. F-100, 736. E-100, 737. D-100, 738. C-100, 739. Bb-101, 740. A-101, 741. G-101, 742. F-101, 743. E-101, 744. D-101, 745. C-101, 746. Bb-102, 747. A-102, 748. G-102, 749. F-102, 750. E-102, 751. D-102, 752. C-102, 753. Bb-103, 754. A-103, 755. G-103, 756. F-103, 757. E-103, 758. D-103, 759. C-103, 760. Bb-104, 761. A-104, 762. G-104, 763. F-104, 764. E-104, 765. D-104, 766. C-104, 767. Bb-105, 768. A-105, 769. G-105, 770. F-105, 771. E-105, 772. D-105, 773. C-105, 774. Bb-106, 775. A-106, 776. G-106, 777. F-106, 778. E-106, 779. D-106, 780. C-106, 781. Bb-107, 782. A-107, 783. G-107, 784. F-107, 785. E-107, 786. D-107, 787. C-107, 788. Bb-108, 789. A-108, 790. G-108, 791. F-108, 792. E-108, 793. D-108, 794. C-108, 795. Bb-109, 796. A-109, 797. G-109, 798. F-109, 799. E-109, 800. D-109, 801. C-109, 802. Bb-110, 803. A-110, 804. G-110, 805. F-110, 806. E-110, 807. D-110, 808. C-110, 809. Bb-111, 810. A-111, 811. G-111, 812. F-111, 813. E-111, 814. D-111, 815. C-111, 816. Bb-112, 817. A-112, 818. G-112, 819. F-112, 820. E-112, 821. D-112, 822. C-112, 823. Bb-113, 824. A-113, 825. G-113, 826. F-113, 827. E-113, 828. D-113, 829. C-113, 830. Bb-114, 831. A-114, 832. G-114, 833. F-114, 834. E-114, 835. D-114, 836. C-114, 837. Bb-115, 838. A-115, 839. G-115, 840. F-115, 841. E-115, 842. D-115, 843. C-115, 844. Bb-116, 845. A-116, 846. G-116, 847. F-116, 848. E-116, 849. D-116, 850. C-116, 851. Bb-117, 852. A-117, 853. G-117, 854. F-117, 855. E-117, 856. D-117, 857. C-117, 858. Bb-118, 859. A-118, 860. G-118, 861. F-118, 862. E-118, 863. D-118, 864. C-118, 865. Bb-119, 866. A-119, 867. G-119, 868. F-119, 869. E-119, 870. D-119, 871. C-119, 872. Bb-120, 873. A-120, 874. G-120, 875. F-120, 876. E-120, 877. D-120, 878. C-120, 879. Bb-121, 880. A-121, 881. G-121, 882. F-121, 883. E-121, 884. D-121, 885. C-121, 886. Bb-122, 887. A-122, 888. G-122, 889. F-122, 890. E-122, 891. D-122, 892. C-122, 893. Bb-123, 894. A-123, 895. G-123, 896. F-123, 897. E-123, 898. D-123, 899. C-123, 900. Bb-124, 901. A-124, 902. G-124, 903. F-124, 904. E-124, 905. D-124, 906. C-124, 907. Bb-125, 908. A-125, 909. G-125, 910. F-125, 911. E-125, 912. D-125, 913. C-125, 914. Bb-126, 915. A-126, 916. G-126, 917. F-126, 918. E-126, 919. D-126, 920. C-126, 921. Bb-127, 922. A-127, 923. G-127, 924. F-127, 925. E-127, 926. D-127, 927. C-127, 928. Bb-128, 929. A-128, 930. G-128, 931. F-128, 932. E-128, 933. D-128, 934. C-128, 935. Bb-129, 936. A-129, 937. G-129, 938. F-129, 939. E-129, 940. D-129, 941. C-129, 942. Bb-130, 943. A-130, 944. G-130, 945. F-130, 946. E-130, 947. D-130, 948. C-130, 949. Bb-131, 950. A-131, 951. G-131, 952. F-131, 953. E-131, 954. D-131, 955. C-131, 956. Bb-132, 957. A-132, 958. G-132, 959. F-132, 960. E-132, 961. D-132, 962. C-132, 963. Bb-133, 964. A-133, 965. G-133, 966. F-133, 967. E-133, 968. D-133, 969. C-133, 970. Bb-134, 971. A-134, 972. G-134, 973. F-134, 974. E-134, 975. D-134, 976. C-134, 977. Bb-135, 978. A-135, 979. G-135, 980. F-135, 981. E-135, 982. D-135, 983. C-135, 984. Bb-136, 985. A-136, 986. G-136, 987. F-136, 988. E-136, 989. D-136, 990. C-136, 991. Bb-137, 992. A-137, 993. G-137, 994. F-137, 995. E-137, 996. D-137, 997. C-137, 998. Bb-138, 999. A-138, 1000. G-138, 1001. F-138, 1002. E-138, 1003. D-138, 1004. C-138, 1005. Bb-139, 1006. A-139, 1007. G-139, 1008. F-139, 1009. E-139, 1010. D-139, 1011. C-139, 1012. Bb-140, 1013. A-140, 1014. G-140, 1015. F-140, 1016. E-140, 1017. D-140, 1018. C-140, 1019. Bb-141, 1020. A-141, 1021. G-141, 1022. F-141, 1023. E-141, 1024. D-141, 1025. C-141, 1026. Bb-142, 1027. A-142, 1028. G-142, 1029. F-142, 1030. E-142, 1031. D-142, 1032. C-142, 1033. Bb-143, 1034. A-143, 1035. G-143, 1036. F-143, 1037. E-143, 1038. D-143, 1039. C-143, 1040. Bb-144, 1041. A-144, 1042. G-144, 1043. F-144, 1044. E-144, 1045. D-144, 1046. C-144, 1047. Bb-145, 1048. A-145, 1049. G-145, 1050. F-145, 1051. E-145, 1052. D-145, 1053. C-145, 1054. Bb-146, 1055. A-146, 1056. G-146, 1057. F-146, 1058. E-146, 1059. D-146, 1060. C-146, 1061. Bb-147, 1062. A-147, 1063. G-147, 1064. F-147, 1065. E-147, 1066. D-147, 1067. C-147, 1068. Bb-148, 1069. A-148, 1070. G-148, 1071. F-148, 1072. E-148, 1073. D-148, 1074. C-148, 1075. Bb-149, 1076. A-149, 1077. G-149, 1078. F-149, 1079. E-149, 1080. D-149, 1081. C-149, 1082. Bb-150, 1083. A-150, 1084. G-150, 1085. F-150, 1086. E-150, 1087. D-150, 1088. C-150, 1089. Bb-151, 1090. A-151, 1091. G-151, 1092. F-151, 1093. E-151, 1094. D-151, 1095. C-151, 1096. Bb-152, 1097. A-152, 1098. G-152, 1099. F-152, 1100. E-152, 1101. D-152, 1102. C-152, 1103. Bb-153, 1104. A-153, 1105. G-153, 1106. F-153, 1107. E-153, 1108. D-153, 1109. C-153, 1110. Bb-154, 1111. A-154, 1112. G-154, 1113. F-154, 1114. E-154, 1115. D-154, 1116. C-154, 1117. Bb-155, 1118. A-155, 1119. G-155, 1120. F-155, 1121. E-155, 1122. D-155, 1123. C-155, 1124. Bb-156, 1125. A-156, 1126. G-156, 1127. F-156, 1128. E-156, 1129. D-156, 1130. C-156, 1131. Bb-157, 1132. A-157, 1133. G-157, 1134. F-157, 1135. E-157, 1136. D-157, 1137. C-157, 1138. Bb-158, 1139. A-158, 1140. G-158, 1141. F-158, 1142. E-158, 1143. D-158, 1144. C-158, 1145. Bb-159, 1146. A-159, 1147. G-159, 1148. F-159, 1149. E-159, 1150. D-159, 1151. C-159, 1152. Bb-160, 1153. A-160, 1154. G-160, 1155. F-160, 1156. E-160, 1157. D-160, 1158. C-160, 1159. Bb-161, 1160. A-161, 1161. G-161, 1162. F-161, 1163. E-161, 1164. D-161, 11

25

Gm7	A7	Dm7	E7	C#m7	C7
Sr	(D)	Tr	(DD) [Tr]	(°D)	D
Gm7	A7(b9)	Dm7	E7(#9)	A7M	Ab7(#5)
				C#m7(b13)	

31

Bm7(b5)	E7	A	A#°	Bm7	E7
(D)	(D)	(D) [Tr]	(D)	(°D)	(D)
G7(13)	Gb7(b13)	A7M	A#°	Bm7	E7(13)
Bm7(b5-11-b13)					

37

A	Am	Dm	E7	C	C#°
(D) [Tr]	(°D) [Tr]	Tr	(DD) [Tr]	D	
A7M	Am6	Bm7(b5)	Bb7(#11)	C7M	C#°
Dm6					

43

Dm7	G7	Gm7	Am(b5)	G7	Bbm7	C7
Tr	DD	Sr	Dr	DD	°S	D
Dm7	G7(13)	Gm7	Ab7(9)	G7(13) (b13)	C7(9)	(b9)

49

F	G7	G°	Gm7
T	DD		Sr
F ₉ ⁶	G7(b5)	G7(13)	Gm7(9)

b) Pares com mesmo radical

54

C7	Am7	D7	Gm7	G°
D	Dr	D3	Sr	
C7(13)	Am7(b5)	D7(b9)	Bb7M	Bbm6
			Gm7(9)	G°(13)

c) Pares com radicais diferentes

59

Am7	Ab°	G7	Bbm7
Dr	(D)	DD	°S
Am7	Ab°	G7	Gb7M
			Bbm7(b13)

64

G7	Gm7	Gm7	C7	F	C7	F
DD	Gdim	Sr	D	T	D	T
G7	(idem 15)	Gm7	C7(b9)	F ₉ ⁶	C7(#5)	F ₉ ⁶

DESAFINADO

a) <u>Total de pares</u>	66	
Pares com mesmo radical	47	71%
Pares com radicais diferentes	19	29%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	47	
Pares de acordes diferentes	34	72%
Pares de acordes idênticos	13	28%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	19	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	10	53%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	9	47%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
08	Gbdim	D7(b9)	(equivalem)
12	Adim	D7(b9)	(equivalem)
15	Bbm7	Gb7M	Bbm7(b13)
24	(idem 12)		
29	C#m7	A7M	C#m7(b13)
31	Bm7(b5)	G7(13)	Bm7(b5-11-b13)
39	Dm	Bm7(b5)	Dm6
57	Gm7	Bb7M	Gm7(9)
58	Gdim	Bbm6	Gdim(13)
63	(idem 15)		

COMENTÁRIOS

Nos compassos 04, 20 e 52 ocorre a dupla **Gdim** e **G7(13)**. Em essência manteve-se a função de dominante da dominante (DD), com o detalhe de que na curva BN a diminuta é substituída por acorde de sétima e décima-terceira, comum nas harmonias bossanovistas e de caráter sonoro mais adocicado, menos polarizante.

No compasso 16 vemos a dupla **C7** e **Gb7M(#11)**, cujas notas, respectivamente sol e sol bemol, dificultam a busca de uma solução por desdobramento harmônico. Nota-se, entretanto, pelos compassos 13 a 17, preocupação com a condução das vozes da harmonia. Vê-se o baixo em movimento descendente e as vozes internas movendo-se cromaticamente. O acorde **Gb7M(#11)**, neste contexto, pode ser visto como espécie de retardo do acorde anterior. Acorde mais previsível, em lugar dele, seria **Gm7(4)**, que tem as mesmas notas, à exceção do baixo. Este acorde hipotético, sim, manteria com **C7**, na curva VG, clara relação de afinidade (desdobramento) harmônica, tendo como resultante **C7(4)**. Sonoramente abordado, **Gb7M(#11)** parece camuflar a função de dominante, mesmo tendo seu baixo colocado meio tom acima da resolução. O efeito assim obtido sugere a opção por um inusitado caminho harmônico. Efeito este intensificado com as notas acrescentadas ao acorde de tônica - **F6(9)**.

Pelos compassos 29 a 32 (BN) verifica-se o movimento cromático descendente do baixo, determinando, de certa maneira, o formato dos acordes ali envolvidos, principalmente **Ab7(#5)** e **Gb7(b13)**, que não mantêm com seu acorde correlato (na curva VG) relações de afinidade harmônica. Nos acordes **Ab7(#5)** e **G7(13)** notamos a manutenção da nota comum e mais aguda (mi) como pedal, afirmando a terça dos acordes ocorrentes na curva VG (**C#m7** e **C7**) e funcionando como espécie de retardo no compasso 31.

O par **E7 - Bb7(#11)** ocorre no compasso 40 e não havendo relação de desdobramento harmônico explica-se **Bb7(#11)** mais pelo clichê realizado com o acorde anterior (BN), no qual se realiza o cromatismo descendente e paralelo de três vozes, enquanto uma voz se mantém (nota ré - tônica de **Dm** e sétima de **E7** na curva VG). Esta nota fixa afirma, a seu modo, as funções da curva tradicional (VG).

No compasso 46 a ocorrência de **Ab7(9)** na curva BN não se explica por desdobramento de **Am(b5)**. Mas o sentido sonoro de ambos é similar. A terça de ambos acordes sustenta a nota dó ocorrente no canto. O baixo em lá bemol realiza cromatismo com os baixos dos acordes vizinhos. A nona, no acorde BN garante ao encadeamento o colorido próprio do estilo.

Nos compassos 47 e 48, pelos quatro acordes da curva BN, verifica-se o movimento cromático descendente da voz mais aguda (notas mi, mib, ré, reb). Movimento subdividido em dois clichês realizados pelos encadeamentos **G7(13) - G7(b13)** e **C7(9) - C7(b9)**, de resultados sonoros tipicamente bossanovistas, e caracterizados pelo movimento cromático descendente da nota mais aguda enquanto as três demais se mantêm fixas. A ocorrência de **C7(9)**, portanto, se explica como caminho harmônico alternativo e condicionado pela intenção do clichê já mencionado.

Desta maneira terminamos a análise e comentários acerca dos acordes BN que não mantêm com os respectivos acordes tradicionais relações de desdobramento harmônico, mas que se justificam por outros motivos. A seguir finalizamos a análise desta peça destacando outros trechos julgados de interesse para o estudo.

Nos compassos 55 e 56, entre **Am7(b5)** e **D7(b9)**, nota-se a manutenção das duas notas mais agudas de ambos os acordes (dó e mib) enquanto que as demais se movem; uma delas cromaticamente e descendentemente. Este recurso, aliado ao efeito



das notas acrescentadas, mesmo sem alteração nas fundamentais dos acordes envolvidos, obscurece o resultado sonoro do encadeamento. Da comparação entre os encadeamentos **Am7 - D7 (VG)** e **Am7(b5) - D7(b9) (BN)** constata-se neste último ênfase às pequenas nuances sonoras, quase mais timbrísticas que melódicas, dada sua aparente indefinição tonal.

Por fim, no compasso 63 da curva BN, nota-se o baixo do acorde **Gb7M** realizando cromatismo com os baixos dos acordes vizinhos, efeito que, associado à inclusão da sétima maior ao acorde, confere à passagem típico caráter Bossa Nova.

RESUMO

A tentativa de simplificação harmônica (curva VG) manteve, em sua maioria, os acordes encontrados na versão BN utilizada como base para o estudo. Diferenças ocorreram apenas nas notas acrescentadas. Houve 19 pares de acordes que evidenciaram mudança de radical, sendo que destes pares 10 apresentaram afinidades harmônicas (relações de desdobramento ou equivalência). Os 09 casos restantes se explicaram pelo cuidado na condução das vozes acompanhantes: movimentos do baixo, cromatismos, notas de pedal, retardos, clichês harmônicos e recursos violonísticos. No geral os caminhos harmônicos foram mantidos de acordo com os da curva VG.

SAMBA DE UMA NOTA SÓ

Tom Jobim & Newton Mendonça, 1960

Bossa Nova

5

10

15

Measure	Chord	Extension
1	G	T
2	D	D
3	G	T
4	D	D
5	G	T
6	D	D
7	G	T
8	D	D
9	G	T
10	G7	D
11	C	S
12	Cm	°S
13	Bm	Dr
14	Bb7	°Tr
15	D7	D
16	G	T
17	Cm7	S
18	F7	°Dr
19	Dm7	°D

Chord progressions and extensions shown in the score:

- Measures 1-4: G7M(9), G7(9-11)
- Measures 5-9: G7M(9), G7(9-11), G7(9-11)
- Measures 10-14: Db7(9), C7M(9), F7(13), Cm7(9-11-13), Bm7, Bb7, Am7(11)
- Measures 15-19: Ab7(#11), G6, Cm7, F7(9), Dm7(b13)

20

Dm7 °D	Cm7 T	Bbm7 Sr	Eb7 D	Ab7M T
Bb6		Bbm7	Eb7(9)	Ab7M

Dm7(11-b13) inversão

24

Cm7 Dr	D D
Am7(b5)	Ab7(#11)

Cm7(13)

Ao  e 

25

Cm °S	G T	A7 (D)	D7 D	G T
F7(13)	Bb6	A7	Ab7M	G6

Cm7(9-11-13)

SAMBA DE UMA NOTA SÓ

a) <u>Total de pares</u>	32	
Pares com mesmo radical	10	31%
Pares com radicais diferentes	22	69%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	10	
Pares de acordes diferentes	6	60%
Pares de acordes idênticos	4	40%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	22	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	11	50%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	11	50%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	G	Bm7	G7M(9)
03	G	Am7(11)	G7(9-11)
05	(idem 01)		
07	(idem 03)		
09	G	Dm7	G7(9-11)
12	Cm	F7(13)	Cm7(9-11-13)
19	Dm7	Bb7M	Dm7(b13)
20	Dm7	Bb6	Dm7(11-b13)
20	Gm7	Bb6	(equivalem)
24	Cm7	Am7(b5)	Cm7(13)
25	(idem 12)		

Os demais casos serão comentados a seguir:

COMENTÁRIOS

Até o compasso 04 a melodia sustenta a nota ré. A tentativa de simplificação harmônica optou por harmonizar o trecho utilizando apenas as duas funções principais do tom de Sol maior - **G** e **D**. Na curva BN nota-se a preocupação em compensar a extrema simplicidade melódica do canto com um elaborado movimento harmônico, sempre, no entanto, mantendo a nota ré (numa mesma altura) em todos os quatro acordes ocorrentes. Entre os dois primeiros acordes (segundo a cifra para violão) nota-se o movimento cromático descendente de duas notas; a nota ré fica fixa e a quarta nota sobe meio-tom. Nos dois acordes seguintes também ocorre cromatismo, sendo que a nota ré se mantém agora na parte mais aguda dos acordes. O movimento é cromático descendente e ocorre agora com metade do acorde, ficando o restante fixo. Por todos os quatro compassos iniciais o baixo descreve movimento cromático descendente - notas si - sib - lá - láb. Os acordes **Bb7(13)** e **Ab7(#11)**, portanto, podem ser explicados pela preocupação com o movimento cromático do baixo e das vozes internas. Funcionalmente, todos os quatro acordes do trecho podem ser tomados como uma sequência de dominantes individuais.

Do compasso 05 ao 08 o trecho acima descrito se repete integralmente.

No compasso 10 ocorre o acorde **Db7(9)** que não mantém relação de desdobramento harmônico com seu par na curva VG. Justifica-se sua ocorrência pelo cromatismo que propicia entre os acordes vizinhos, levando-nos ao movimento cromático descendente do baixo no decorrer dos compassos 09 a 11. Funciona assim como dominante individual de **C7M(9)**, posicionando-se meio tom acima da resolução. A cifra para violão sugere a manutenção da nota si, comum aos dois acordes, enquanto

que as demais realizam, na cadência, movimento cromático descendente e, portanto, em paralelo.

Nos compassos 11 e 12, no encadeamento **C7M(9)** e **F7(13)**, nota-se a fixação da nota ré como espécie de pedal, nota que é, respectivamente, nona e décima-terceira dos acordes em questão.

Do compasso 13 ao 16 ocorrem três duplas que não mantêm relações de desdobramento vertical, mas cujos acordes da curva BN têm sua razão de ser em função dos encadeamentos horizontais. Por todo o trecho é evidente o movimento cromático descendente do baixo (notas si, sib, lá, láb, sol). Também é clara a fixação da nota ré como pedal no decorrer de todos os acordes ali ocorrentes, afirmando assim a nota do canto - quinta do acorde de tônica. No compasso 13, curva BN, o acorde **Bb7** antecipa o mesmo acorde que vai ocorrer na curva VG no compasso seguinte. No compasso 15 o acorde **Ab7(#11)** funciona como dominante substituta, posicionando-se meio-tom acima de sua resolução. Ainda neste acorde vê-se a décima-terceira aumentada (nota ré) como antecipação da quinta do acorde de tônica. Em suma, por todo o trecho (13 - 16) nota-se na curva BN a escolha de outros caminhos harmônicos subordinados sempre à preocupação com cromatismos e à condução das vozes acompanhantes.

Na segunda parte da peça (compassos 17 a 24), com a intensa movimentação melódica, nota-se que a harmonia alternativa (VG) não apresentou grandes possibilidades de simplificação, seguindo, portanto, caminhos harmônicos similares à da curva BN e mantendo por várias vezes as mesmas notas acrescentadas.

Nos compassos 17 a 20 modula-se para o tom de Sol menor, dentro do qual a frase melódica sinuosa é apresentada. A partir do compasso 21 o mesmo tema é reapresentado, agora um tom abaixo, transparecendo modulação para Lá bemol maior.

Nesta re-exposição do tema nota-se que a harmonia alternativa (VG) só apresentou novidades no compasso 24, no qual dois pares de acordes evidenciaram a mudança de radicais. O acorde **Ab7(#11)**, sem relações de desdobramento com seu par da linha VG, repete de certa forma o ocorrido nos compassos 03 e 04 e prepara o retorno ao tema principal da peça, elaborado sobre a nota ré. Ocorre, entretanto, pequena variação harmônica pois agora temos o encadeamento **Am7(b5) - Ab7(#11)**, com cromatismo descendente e paralelo de três vozes, enquanto uma delas, nota dó, funciona como pedal. As notas acrescentadas aos dois acordes (as mais agudas), respectivamente mi e ré, correspondem à melodia do canto neste compasso 24.

Para finalizar os comentários a respeito da segunda parte da peça (iniciada no compasso 17) destacamos a digitação sugerida para o encadeamento BN dos compassos 19 e 20, entre **Bb7M** e **Bb6**, na qual mantém-se a posição da mão esquerda com alteração descendente de apenas uma nota (a sétima maior que se converte na sexta do segundo acorde). Como se verifica no compasso 20, o acorde **Bb6** é na verdade uma inversão de **Gm7** (ocorrente na curva VG) e com o qual se termina a apresentação da frase (afirmando o tom para o qual se modulou).

Os compassos finais (25 a 29) realizam uma espécie de coda na qual o canto utiliza apenas a nota sol, afirmando o tom. Dos três pares de acordes de diferentes radicais ocorrentes no trecho apenas um demonstra a existência de desdobramento harmônico (compasso 25), os dois restantes apresentam acordes BN que se justificam por meio do encadeamento horizontal. O acorde **Bb6**, por exemplo, realiza com o seguinte movimento cromático descendente de três notas, enquanto uma delas (sol) se mantém fixa em ambos. A nota sol corresponde, respectivamente, à sexta e à sétima dos acordes em questão.

Nos compassos 28 e 29 ocorre a cadência **Ab7M - G6**, o primeiro acorde mantendo meio-tom acima de sua resolução, funcionando então como dominante individual substituta, só que já um tanto camuflada pela inclusão da sétima maior (nota sol) que pode ser tida como antecipação da fundamental do acorde de tônica. Em termos instrumentais mantém-se a posição de três dedos da mão esquerda e caminha-se meio-tom descendente pela escala do instrumento. Tanto este cromatismo como o fato da tônica encontrar-se com alteração (sexta incluída) contribuem para a relativização do resultado sonoro da cadência, o que sugere a tomada de um diferente e arrojado caminho harmônico.

Por fim, no decorrer dos compassos 26 a 29, nota-se o cuidado com a condução do baixo que desce cromaticamente até a finalização na tônica, o que permite a análise do trecho como uma sequência de dominantes individuais substitutas e alteradas.

RESUMO

A tentativa de simplificação harmônica efetuada nos compassos 01 a 16 provoca profunda mudança de caráter à composição. A aplicação das funções tradicionais à melodia elaborada sobre apenas duas notas contribui para o empobrecimento do resultado final e a consequente transfiguração da música. A tomada de caminhos harmônicos não tradicionais pela curva BN trouxe à análise comparativa entre as duas curvas um grande número de duplas de acordes sem relações de desdobramento harmônico entre si. Nesses casos a colocação dos acordes BN explicou-se em razão do desenvolvimento horizontal do encadeamento: movimentos cromáticos descendentes do baixo e de notas centrais aos acordes, uso de notas como pedais, dominantes individuais substitutas (meio-tom acima da resolução), antecipações e clichês harmônicos.

O desenho melódico da segunda parte (17 - 24) pareceu dificultar a simplificação harmônica, de forma que as duplas de acordes mantiveram, em sua maioria, os mesmos radicais, à exceção de três pares com relações de desdobramento harmônico e um com relação de equivalência (inversão). No decorrer de todo o trecho, entretanto, a substituição dos encadeamentos de acordes BN leva à inevitável mudança de caráter, a qual, se bem que não tão drasticamente como na primeira parte, ocasiona certa transfiguração da peça. Como nesta composição típica bossanovista a parte harmônica é elaborada tendo em conta e valorizando muito o parâmetro horizontal, sua substituição pelas funções básicas leva à perda de autonomia harmônica frente ao canto e causa prejuízo ao sentido "melódico" dos encadeamentos, plenos de cromatismo e clichês.

CHEGA DE SAUDADE

Tom Jobim & Vinicius de Moraes, 1958

Bossa Nova

First system of musical notation (measures 1-6). The staff shows a melody in G major. Below the staff are three lines of chords:

Dm7		E7	Bb7	A7
T		DD	(D)	D
Dm	Dm/C	B°	Bbm6	A7(b13)

A bracket labeled E7(b9) spans measures 3 and 4.

Second system of musical notation (measures 7-11). The staff shows a melody in G major. Below the staff are three lines of chords:

Dm7	A7(b5)	Dm7	E7	Am7
T	D	T	DD	°D
Dm7	Eb7(9)	Dm7	E7(9)	Am7

A bracket labeled A7(b5-b9-b13) spans measures 8 and 9.

Third system of musical notation (measures 12-15). The staff shows a melody in G major. Below the staff are three lines of chords:

Bb7	A7	D7
(D)	D	T
Bb6	A7	A7(b13) D7(9)

Fourth system of musical notation (measures 16-19). The staff shows a melody in G major. Below the staff are three lines of chords:

Cm7	D7	Gm7	A7	Dm7
	(D)	S	D	T
D7(b9)		Gm7	A7(b13)	Dm Dm/C

A bracket labeled Cm7(9-#11-13) spans measures 16 and 17.

23

E7	Bbm7	A7	Dm7	Em7	A7	D	B7
DD	(°D)	D	T	Sr	D	{ T	(D)
B°	Bbm6	A7(b13)	Dm7	Em7	A7(13)	D ₉ ⁶	B7(b9)

E7(b9)

29

E7	Em7	A7	F°	D
DD	(°D)	D		T
E7(9)	E7	A ₄ ⁷ (9)	A7(9)	F° D6/F#

Em7(11)

35

F°	Em	E7
	Sr	DD
F°	Em7	E7(9)

40

Em	A7	D	Bm7	E7
	D	T	(°D)	DD
A ₄ ⁷ (9)	A7(b9)	D ₉ ⁶	Bm7	E7(9)

Em(11)

47

F#7	Bm7	Bbm7	Am7	D7	G7M	Gm7
(D)		(°D)	°D	(D)	S	°S
F#7(9)	Bm7	Bbm7	Am7	D7(9)	G7M	Gm7(9)

53

F#m7	B7	E7	A7		
(°D)	D3	DD	D	D	
F#m7(9)	B7(13)	B7(b13)	E7(9)	A7(9)	

D

T

F#7(13)
_(b13)

58

B7	E7	A7	D		B7	E7
(D)	DD	D	T		(D)	DD
B7(9)	B7(b9)	E7(13)	_(b13)	A7(9)	D9 ⁶	

C7(9)
B7(9)
B7(b9)
E7(9)

D7(9-11-b13)

64

Em7	A7	D		B7	E7	Em7	A7	D
(°D)	D	T		(D)	DD	(°D)	D	T
A7(9)	D9 ⁶			C7(9)	B7(9)	_(b9)	E7(9)	

A7(9)
D9⁶
C7(9)
B7(9)
_(b9)
E7(9)
A7(9)
D9⁶

Em7(11)
D7(9-11-b13)
Em7(11)

CHEGA DE SAUDADE

a) <u>Total de pares</u>	76	
Pares com mesmo radical	64	84%
Pares com radicais diferentes	12	16%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	64	
Pares de acordes diferentes	48	75%
Pares de acordes idênticos	16	25%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	12	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	10	83%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	2	17%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
03	E7	Bdim	E7(b9)
08	A7(b5)	Eb7(9)	A7(b5-b9-b13)
18	Cm7	D7(b9)	Cm7(9-#11-13)
23	(idem 03)		
31	Em7	A7(4-9)	Em7(11)
41	Em	A7(4-9)	Em(11)
61	D	C7(9)	D7(9-11-b13)
64	(idem 31)		
65	(idem 61)		
68	(idem 31)		



COMENTÁRIOS

No decorrer dos compassos 01 ao 06 nota-se claramente o movimento descendente do baixo (notas ré, dó, si, sib, lá), fato que justifica ou apoia o uso de **Bdim** (BN) em vez de **E7** (VG). **Bdim** ainda funciona como dominante individual de **Bbm6** (BN) mantendo com este último intervalo de semi-tom. De forma semelhante, nos compassos 08 e 09 (BN) o acorde **Eb7(9)** funciona como dominante individual da tônica com sétima - **Dm7** - ocorrente em seguida.

No compasso 18, **D7(b9)** da curva BN antecipa **D7** que não é ali ocorrente mas que aparece a seguir na curva VG.

Nos compassos 21 a 24 ocorre o mesmo movimento do baixo já verificado em 01 a 06, com **Bdim** como dominante individual de **Bbm6** (ambos da curva BN).

Nos compassos 31 e 32, o acorde **A7(4-9)** (BN), apesar de desdobramento de **Em7**, também se explica por antecipar **A7**, ocorrente a seguir em ambas as curvas e caracterizando uma cadência "D4-3", afirmando as notas do canto, ré - do#. Ocorrência semelhante se vê nos compassos 41 - 42, havendo agora, entre **A7(4-9)** - **A7(b9)** o movimento de duas vozes paralelas descendentes e cromáticas: a quarta que vai para a terça e a nona que vai para nona menor. Neste caso as notas do canto são afirmadas pelo acompanhamento, inclusive ritmicamente.

Nos compassos 52 a 55 vê-se o uso de acordes que mantêm em suas notas mais agudas movimento cromático descendente, o que dá funcionalidade às notas acrescentadas e colorido próprio ao estilo. Os acordes envolvidos são: **Gm7(9)** - **F#m7(9)** - **B7(13)** - **B7(b13)** - **E7(9)**. Enquanto isso, no canto, segue-se linha melódica movimentada, com curtos movimentos descendentes intercalados por saltos ao agudo.



Nos compassos 61 e 62 encontramos o par **D - C7(9)**, no qual o segundo elemento pode ser explicado como desdobramento harmônico do primeiro. A explicação horizontal está em que **C7(9)** funciona no caso como dominante individual substituta do acorde seguinte - **B7(9)** - em intervalo de semi-tom. Ocorre aqui um clichê violonístico no qual mantêm-se o desenho dos quatro dedos da mão esquerda e faz-se movimento descendente de semi-tom sobre a escala do instrumento. Ocorre ainda o recurso já verificado antes de caminhar-se descendente com a nota mais aguda dos acordes justificando o uso das notas acrescentadas: acordes **C7(9)** - **B7(9)** e **B7(b9)**.

O compasso 64 é similar ao 31, já comentado, com a diferença de que o acorde antecipado - **A7(b9)** - não é ocorrente na curva BN, apenas na VG e sem a nona menor. O acorde **A7(b9)**, como já se disse, é provável mas não ocorrente e formaria com o anterior - **A7(4-9)** - clichê já ressaltado nos compassos 41 - 42. O mesmo ocorrendo nos compassos finais da peça.

Os acordes dos compassos 65 - 66 são similares aos de 61 - 62 e já comentados anteriormente.

Houve dois casos nos quais os pares de acordes não mantiveram relações de desdobramento harmônico, coisa que se verifica no compasso 57, entre os pares **D - F#7(13)** e **D - F#7(b13)**. A nota conflitante entre **D** e **F#7(13)** é lá, a qual é natural no primeiro acorde e sustenizada no segundo, sendo, respectivamente, a quinta e a terça dos acordes. Aplicando **lá#** ao acorde de **D** teríamos como resultante **D(#5)**, o que lhe tiraria o caráter conclusivo de tônica. Da comparação sonora entre **F#7(13)** e o hipotético mas não ocorrente **D(#5)** verificamos que ambos possuem caráter semelhante, logicamente por causa das notas que lhes são comuns. No caso real, e apesar de não haver relação de desdobramento, **F#7(13)** mantém certa afinidade funcional com o acorde de **D**.

As ocorrências de **F#7(13)** e **F#7(b13)** na curva BN se explicam mais claramente no encadeamento horizontal, relacionando-se este com a função de tônica mantida pelo acorde de **D** na curva VG. **F#7(13)** mantém com **D** duas notas conflitantes (lá# e ré#). O encadeamento **F#7(13)** - **F#(b13)** resolve parte do choque pois neste segundo acorde a tônica de **D** é atingida em retardo, por meio do movimento cromático das notas acrescentadas em **F#7**, confirmando de certa forma a função de tônica na curva VG.

Nos compassos 57 - 58 vemos uma sequência harmônica na qual as notas mais agudas dos quatro acordes movem-se de forma cromática e descendente, ocorrência similar a outras já verificadas na curva BN desta mesma composição e que, de certa forma, também justificam os acordes utilizados.

Do ponto de vista funcional **F#7** é dominante individual de **B7** que ocorre no compasso 58. No decorrer dos compassos 57 a 59 (BN) temos portanto uma sequência de dominantes individuais.

RESUMO

Finalizando esta análise ressaltamos a ocorrência de clichês harmônicos e violonísticos verificados no decorrer da composição (curva BN), os quais relacionamos a seguir.

Nos compassos 05 e 06, entre **Bbm6** e **A7(b13)**, vemos que a digitação sugerida para os acordes tocados ao violão faz com que se mantenham fixas três notas comuns aos acordes, movendo-se apenas o baixo.

Em 32 - 34, entre **Fdim** e **D6/F#**, a digitação sugere manter-se o formato dos dedos da mão esquerda, caminhando-se meio-tom descendentemente pela escala do violão.

Em 41 - 42, entre **A7(4-9)** e **A7(b9)**, mantêm-se duas notas fixas enquanto outras duas se movem em paralelo e em semi-tons.

Em 52 - 53, entre **Gm7(9)** e **F#m7(9)**, verificamos também o uso de formatos fixos para os dedos da mão esquerda, com movimento de semi-ton descendente pela escala do instrumento. Em 61 - 62, entre **C7(9)** e **B7(9)**, ocorre o mesmo.

Estes recursos violonísticos podemos encontrar intensamente explorados nas composições de Heitor Villa-Lobos, em seus estudos e prelúdios para violão. De forma geral eles conferem um caráter vago, impreciso e arrojado às harmonias, sugerindo a incursão por outros campos tonais, notadamente em decorrência dos cromatismos. A análise detida e as comparações entre as curvas VG e BN de ***Chega de Saudade*** evidenciaram, no entanto, que a estrutura harmônica tradicional foi mantida.

RESUMO

Dos acordes ocorrentes na curva BN, 84% foram mantidos na tentativa de simplificação harmônica, apenas tirando-lhes as notas acrescentadas. A quase totalidade das 12 substituições ocorreu por desdobramento, ou seja, os acordes BN, aparentemente estranhos à curva tonal da peça, se explicaram como sendo os próprios acordes da curva VG acrescidos de notas, normalmente em formato de terças sobrepostas e ocasionando, portanto, nonas, décimas-primeiras, décimas-terceiras e trocas de fundamentais.

No decorrer do arranjo e tomando-se por base as formas de acordes sugeridas na cifragem para violão, notou-se ênfase à condução das vozes, ênfase evidenciada em movimentos cromáticos do baixo, movimentos cromáticos descendentes das notas mais agudas de grupos de acordes, movimentos cromáticos e paralelos das quatro vozes dos

acordes e uso de posições fixas com cromatismos de uma ou duas notas. Notou-se também o emprego de dominantes individuais, antecipações e retardos. As notas acrescentadas aos acordes e os cromatismos verificados na curva BN tendem a tirar das funções tradicionais sua original clareza e proporcionam a exploração de um ambiente harmônico de caráter menos determinista e previsível.

INSENSATEZ

Tom Jobim & Vinicius de Moraes, 1961

Bossa Nova

First system of musical notation (measures 1-5). The staff shows a melody in G major. Below the staff, the chord progression is indicated:

Bm	F#7	B7
T	D	(D)
Bm7	F#7/A#	Am6

A bracket below the last two measures indicates a **B7(b9-11)** alteration.

Second system of musical notation (measures 6-8). The staff shows a melody in G major. Below the staff, the chord progression is indicated:

E7	Em	C
+S	S	Sa
E7/G#	G6	C7M

A bracket below the last two measures indicates an **Em7** alteration.

Third system of musical notation (measures 9-11). The staff shows a melody in G major. Below the staff, the chord progression is indicated:

C#m7	F#7	Bm7
Sr	D	T
C#m7(b5)	F#7(b9, b13)	Bm(7M)

A bracket below the first measure indicates an **Em7** alteration.

Fourth system of musical notation (measures 12-14). The staff shows a melody in G major. Below the staff, the chord progression is indicated:

D7	D°	Em7
Tr	Ab°	°S
D7/A		G7M

A bracket below the last two measures indicates an **Em7(9)** alteration.

22

F#7	Bm	D7	C#7
D	T	Tr	DD
Em7(9)	Bm7	D7/A	C#7/G#
F#7(b9-11-b13)			

28

C#m7(b5)	F#7	Bm
Sr	D	T
Em6/G	F#7(b13)	Bm7
inversão		

INSENSATEZa) Total de Pares 20

Pares com mesmo radical 14 70%

Pares com radicais diferentes 6 30%

b) Pares com mesmo radical 14

Pares de acordes diferentes 13 93%

Pares de acordes idênticos 1 7%

c) Pares com radicais diferentes 6

Pares com relações de desdobramento/equivalência 6 100%

Pares sem relações de desdobramento/equivalência 0 0%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
05	B7	Am6	B7(b9-11)
09	Em	G6	Em7
19	Ddim	Abdim	(inversão)
21	Em7	G7M	Em7(9)
22	F#7	Em7(9)	F#7(b9-11-b13)
29	C#m7(b5)	Em6/G	(inversão)

Verificamos que quatro duplas de acordes mantêm relações de desdobramento, enquanto que as duas restantes são basicamente o mesmo acorde com inversão.

COMENTÁRIOS

Os acordes BN ocorrentes nos compassos acima citados também são justificados em razão da condução das vozes, antecipações e retardos, como veremos a seguir.

No compasso 05 o acorde Am6 (BN) propicia a ocorrência de cromatismo com o acorde anterior, no baixo e numa nota central. As demais notas permanecem fixas. Como já verificado em outras amostras de estudo, o movimento cromático é descendente e pede ao executante (violonista) a manutenção da mão esquerda sobre uma mesma posição na escala do instrumento.

No decorrer dos compassos 07 a 09 verifica-se que o acorde G6 (BN) ocorre para permitir o movimento cromático descendente do baixo em relação ao acorde anterior - E7(G#). Note-se que, à exceção deste cromatismo, as demais notas dos dois acordes são as mesmas.

Ainda no decorrer dos compassos 07 a 13 verifica-se na curva BN a manutenção da nota mi (numa mesma altura) nos quatro acordes ali existentes, afirmando a função de subdominante em todo o trecho.

Do compasso 17 ao 21 (BN) nota-se, outra vez, movimento descendente do baixo (notas lá - láb - sol). A inversão de Ddim (Abdim), portanto, assim se explica. Da mesma forma com relação ao acorde G7M. Em essência, então, as funções foram mantidas.

No compasso 22, o acorde Em7(9) da curva BN é justamente o acorde resultante do par anterior (compasso 21), funcionando, assim, como espécie de retardo de



um acorde não ocorrente mas deduzível pelo desdobramento: **Em7 + G7M = Em7(9)**. O acorde em questão, em sua nota mais aguda (a nona - **fá#**), ainda afirma a função de dominante, a qual é explicitada na curva VG. O desdobramento harmônico entre o par **F#7** e **Em7(9)**, apesar de teóricamente possível, pode então ser tomado como explicação secundária. Ao que nos parece, a idéia de retardo para explicar o acorde **Em7(9)** neste compasso é mais plausível.

Dos compassos 25 ao 30 vemos, uma vez mais, o movimento cromático descendente do baixo, o que explica a ocorrência de **Em6/G** no compasso 29. Este caso é claro e evidencia a inversão do acorde como maneira de permitir o cromatismo do baixo. O acorde **Em6/G** (BN), como já vimos, é inversão de **C#m7(b5)** da curva tradicional. Retornando aos compassos 25 e 27 verificamos, entre os acordes BN ali existentes, o cromatismo descendente entre todas as quatro notas dos acordes encadeados - espécie de clichê violonístico no qual o desenho dos dedos da mão esquerda se mantém, mudando-se apenas sua posição na escala do instrumento.

Por fim, nos compassos 30 e 31, curva BN, verifica-se que a décima-terceira menor acrescentada ao acorde de **F#7** constitui antecipação da terça do acorde seguinte (tônica).

RESUMO

Do confronto entre as 20 duplas de acordes verificamos que toda a curva BN é explicável por meio de desdobramentos harmônicos, inversões ou preocupações com a condução das vozes internas e do baixo, sempre em movimentos cromáticos descendentes, além de antecipações e retardos. De forma geral, as notas acrescentadas conferem à linha harmônica bossanovista aspecto arrojado que sugere certa dubiedade tonal. Os cromatismos e os paralelismos das vozes têm, neste parâmetro, função importante, já que esvaziam a harmonia, encobrando a original clareza previsível dos encadeamentos da linha VG. Novamente, frisamos, dá-se aqui grande ênfase à condução das vozes acompanhantes, o que condiciona, em boa medida o formato dos acordes.

DINDI

Tom Jobim & Aloysio de Oliveira, 1959

Bossa Nova

6

A	G	A	G	F#
T	SS	T	SS	{ S
A7M	G7M	A7M	G7M	F#7M

11

D#m7	G#m7	C#7	A	G
Sr	°D	T	{ T	SS
D#m7	G#m7	C#7(b9)	A7M	G7M

16

A	G	F#	D#m7	G#m7
T	SS	{ S	Sr	°D
A7M	G7M	F#7M	D#m7	G#m7

16

C#7	A	G	A	Em7	A7
T	{ T	SS	T	°D	T
C#7(b9)	A7M	G7M	A7M	Em7	A7(9)

21

F#m7	G7	A	G	D#m	G#7
Tr	SS	T	SS	Sr	D
D7M	G7(13)	A7M	G7(13)	D#m7(b5)	G#7(b13)
F#m7(b13)					

26

C#m7	G#7	C#m	G#7	C#m	F#7	Bm
°T	D	°T	D	°T	(D)	Sr
C#m7	Am6	C#m7	Am6	C#m7	F#7	Bm7
	G#7(b9-b13)		G#7(b9-b13)			

31

Do ao

F#7	Bm	F#7	Bm	E7
(D)	Sr	(D)	Sr	D
Gm6	Bm7	Gm6	Bm7	E7(b9)
F#7(b9-b13)		F#7(b9-b13)		

34

G7	A	G7	A
SS	T	SS	T
G7(13)	A7M	G7(13)	A7M

DINDI

a) <u>Total de pares</u>	43	
Pares com mesmo radical	38	88%
Pares com radicais diferentes	5	12%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	38	
Pares de acordes diferentes	31	82%
Pares de acordes idênticos	7	18%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	5	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	5	100%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	0	0%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
21	F#m7	D7M	F#m7(b13)
27	G#7	Am6	G#7(b9-b13)
28	(idem 27)		
31	F#7	Gm6	F#7(b9-b13)
32	(idem 31)		

COMENTÁRIOS

As curvas VG e BN diferenciam-se basicamente pelas notas acrescentadas: sextas, sétimas maiores e menores, nonas maiores e menores, décimas-terceiras maiores e menores e pela ocorrência de uma quinta diminuta no compasso 25. Em termos absolutos apenas três pares de acordes apresentaram radicais diferentes.

A estrutura harmônica compõe-se de constantes modulações nas quais se alternam, de quatro em quatro compassos, os tons. Este procedimento por si só já confere à composição uma ambientação vaga e que sugere instabilidade tonal. Este recurso de composição melódica está associado, na curva BN, a acordes alterados, os quais, notadamente o intenso uso das sétimas maiores, acrescenta à peça o colorido próprio do estilo Bossa Nova.

MARIA NINGUÉM

Carlos Lyra, 1959

Bossa Nova

Musical notation for the first system of "MARIA NINGUÉM". The melody is in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. It features eighth-note patterns and triplets. Below the staff, the following chords are listed:

A	F#m	Bm	E7	A	F#m	Bm	E7
T	Tr	Sr	D	T	Tr	Sr	D
A7M	F#m7	Bm7	E7(b9)	A7M	F#m7	Bm7	E7(b9)

Musical notation for the second system. The melody continues with eighth-note patterns and a repeat sign. Below the staff, the following chords are listed:

C	Am	Dm	G7	C	Gm	C7	F	A°
{ T	Tr	Sr	D	{ T	°D	T	{	
C7M	Am7	Dm7	G7(b9)	C7M	Gm7	C7(b9)	C7(13)	F7M

A°(11)

Musical notation for the third system. The melody continues with eighth-note patterns and triplets. Below the staff, the following chords are listed:

Gm	C7	F	A°	Gm	C7	F	Dm
Sr	D	T		Sr	D	T	Sr
Gm7	C7(b9)	F7M	D7(b9)	Gm7	C7(b9)	F7M	A7(b13)

A°(11)

Dm7M(9-11)

Musical notation for the fourth system. The melody continues with eighth-note patterns and triplets. Below the staff, the following chords are listed:

Bb	B°	Am	D7	Gm	C7	F	A°	Gm	C7
S		Dr	(D)	Sr	D	T		Sr	D
Bb7M	B°	Am7	D7(b9)	Gm7	C7(b9)	F7M	D7(b9)	Gm7	C7(b9)

A°(11)

15

F	A°	Gm	C7	F	Dm	Bm	E
T		Sr	D	T	Tr		D
F7M	D7(b9)	Gm7	C7(b9)	F7M	Dm7	Bm7	E7(b9)

A°(11)

19

A	F#m	Dm7	G7	C	Am
T	Tr		D	T	Tr
A7M	F#m7	Dm7	G7(b9)	C7M	Am7

22

Dm	G7	Gm7	C7	F	Dm
Sr	D		D	T	Tr
Dm7	G7(b9)	Gm7(11)	Gb7(#11)	F7M	A7(b13)

Dm7M(9-11)

26

Bb	Gm7	F				
S	Sr	T				
Bb7M	C4(9)	Db7M	Gb7M	B7M	Gb7M	F7M

Gm7(11)

MARIA NINGUÉM

a) <u>Total de pares</u>	59	
Pares com mesmo radical	50	85%
Pares com radicais diferentes	9	15%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	50	
Pares de acordes diferentes	48	96%
Pares de acordes idênticos	2	4%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	9	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	7	78%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	2	22%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
05	Adim	D7(b9)	Adim(11) (equivalem)
07	(idem 05)		
09	Dm	A7(b13)	Dm7M(9-11)
13	(idem 05)		
15	(idem 05)		
25	(idem 09)		
26	Gm7	C7(4-9)	Gm7(11)

COMENTÁRIOS

Uma das substituições que não ocorreu por desdobramento harmônico é verificada no compasso 24, envolvendo o par de acordes **C7** e **Gb7(#11)**. Este último acorde pode ser justificado pelo movimento do baixo servindo de elo entre **Gm7(11)** e **F7M** (compassos 23 - 25, BN). A cadência **Gm7(11)** - **Gb7(#11)**, além do mais, constitui espécie de clichê Bossa Nova, forma violonística de harmonia a quatro vozes na qual duas delas se movem cromaticamente em paralelo enquanto as demais permanecem fixas. Em **Gm7(11)**, neste mesmo trecho, se antecipam as notas dó e sib (fundamental e sétima) do acorde de **C7** que ocorre na linha VG mas é substituído na linha BN pelo **Gb7(#11)**. Sonoramente, no entanto, **C7** e **Gb7(#11)** possuem caráter e função semelhantes pois à exceção da nota sol bemol (baixo de função cromática) as demais são comuns para ambos os acordes. No caso dos compassos 22 a 24 os acordes estão subordinados à condução das vozes, não somente à voz do baixo como também às vozes internas.

Nos compassos 05 a 07, linha BN, verificamos o movimento descendente das vozes acompanhantes, com repetição de formatos de acordes em posições diferentes. Este clichê violonístico está presente nos compassos 07 - 09 e 11 - 17.

Nos compassos finais verifica-se um prolongamento da harmonia BN para além da nota final da linha melódica. Na curva VG a música é finalizada com o acorde de tônica - **F** - no compasso 27. O par **F** e **Db7M**, portanto, não foi levado em consideração no estudo comparativo pois **Db7M**, no caso, inicia um novo caminho harmônico - uma espécie de coda onde se prorroga a cadência final. Esta cadência, formada por **Gb7M** e **F7M**, constitui clichê no qual mantém-se a posição fixa e caminha-se cromaticamente por sobre a escala do violão, em movimento descendente. **Gb7M**, situado meio-tom acima do acorde de tônica funciona como espécie de dominante, só que descaracterizada pela inclusão da sétima maior.

Dos cinco acordes finais apenas **B7M** não tem função harmônica definida. Colocado entre dois acordes de **Gb7M** provoca um efeito mais timbrístico que harmônico. No fundo contribui para o adiamento da cadência final (D-T). A sequência de sétimas maiores, por sua vez, confere ao trecho típico colorido bossanovista.

No decorrer da composição notam-se modulações que a seccionam em partes bem definidas.

RESUMO

A tentativa de simplificação harmônica leva-nos à constatação de que na grande maioria das vezes podem-se apenas eliminar notas acrescentadas, mantendo-se, porém, a estrutura básica dos acordes. Nota-se, na curva BN, o uso intenso de acordes com sétimas maiores, o que parece, por si só, conferir caráter próprio ao estilo. Nos casos onde há substituições de acordes prevalecem as duplas que se relacionam por desdobramento harmônico ou por equivalência (nos casos que envolvem acordes diminutos). Ocorrem ainda acordes BN justificados pela condução de vozes internas ou do baixo. Clichês violonísticos também são verificáveis.

O BARQUINHO

Roberto Menescal & Ronaldo Bôscoli, 1961

Bossa Nova

First system of music notation (measures 1-4) for "O BARQUINHO". The system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, there are three rows of chords and rhythmic markings:

Am7	Bm7	E7	Gm
Dr	(°D)	(D) [Ta]	Sr
F7M	Bm7	E7	Eb7M

Below the first row, the chords are labeled as Am7(b13) and Gm(b6).

Second system of music notation (measures 5-8) for "O BARQUINHO". The system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, there are three rows of chords and rhythmic markings:

Am7	D7	Db7M
Dr	(D)	°Sr
Am7	D7	Db7M

Third system of music notation (measures 9-12) for "O BARQUINHO". The system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, there are three rows of chords and rhythmic markings:

Gm7	C7	Am	C°	Gm7
Sr	D	Dr	D	Sr
Gm7	C7	Am7	D7(b9)	Gm7

Below the third row, the chords are labeled as C°(9) and C7(b9).

Fourth system of music notation (measures 13-16) for "O BARQUINHO". The system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, there are three rows of chords and rhythmic markings:

G°	G°	Am	C°	Gm
D		Dr	D	Sr
C7(b9)	C7(b9)	Am7	D7(b9)	Gm7

Below the first row, the chords are labeled as G°(11) and G°(11). Below the third row, the chords are labeled as C°(9) and C7(b9). The system ends with the instruction "Fade out".

O BARQUINHO

a) <u>Total de pares</u>	17	
Pares com mesmo radical	11	65%
Pares com radicais diferentes	6	35%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	11	
Pares de acordes diferentes	3	27%
Pares de acordes idênticos	8	73%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	6	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	6	100%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	0	0%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	Am7	F7M	Am7(b13)
05	Gm	Eb7M	Gm(b6)
14	Cdim	D7(b9)	Cdim(9) (equivalem)
16	Gdim	C7(b9)	Gdim(11) (equivalem)
17	(idem 16)		
19	(idem 14)		

Nos demais casos os acordes mantiveram-se idênticos, à exceção de dois momentos nos quais, na curva VG, as sétimas foram suprimidas (compassos 13, 18 e 20).

COMENTÁRIOS

A curva BN desta amostra, se comparada com as anteriores, apresenta poucos acordes que tenham, além das sétimas, outras notas acrescentadas. O caráter bossanovista se evidencia com o uso de sétimas maiores (acordes **F7M**, **Eb7M** e **Db7M**) e nonas menores (acordes **D7(b9)** e **C7(b9)**). Também inexistem preocupações com movimentos de vozes e cromatismos no acompanhamento. Este resultado possivelmente ocorre por causa do desenho melódico do canto que por si já sugere uma contínua modulação e instabilidade. Até o compasso 12 o que se tem é uma sequência na qual um mesmo padrão melódico é repetido em três alturas diferentes, descendentemente e com intervalos de tom: compassos 01 ao 04 - apresentação; 05 ao 08 - repetição um tom abaixo; 09 ao 12 - repetição um tom abaixo, variando no compasso 12.

Do compasso 13 até o fim da peça, apesar de não haver sequências, persiste a repetição de dois pequenos motivos ritmicamente idênticos, os quais devem, segundo a indicação de coda, serem repetidos à vontade em "fade-out".

A dominante do tom de Fá maior é enunciada de várias formas (**C7**, **Cdim**, **Gdim**) mas quase sempre em cadências deceptivas (D-Sr ou D-Ta). A própria tônica da tonalidade aparece apenas uma vez na curva BN (no primeiro compasso e com sétima maior incluída). Na linha VG o acorde de F nunca aparece, substituído que foi logo no primeiro compasso.



RESUMO

A peculiaridade da música é mais melódica que harmônica, fato que refletiu na mal-sucedida tentativa de simplificação. Não se notam cromatismos ou clichês na curva harmônica BN pois as sequências melódicas parecem condicionar a harmonia a um desenho de contornos mais tradicionais. À exceção das sétimas maiores e nonas menores as curvas VG e BN mantiveram estruturas semelhantes, com grande parte dos pares de acordes em situação de equivalência.

SAMBA TRISTE

Baden Powell & Billy Blanco, 1960

Bossa Nova

First system of musical notation (measures 1-5). The staff shows a melody line with a treble clef and a 4/4 time signature. Below the staff are two rows of chords. The first row contains: Am (T), E7 (D), Am (T), and Am. The second row contains: F#° and F°. A bracket below the second row spans from the first measure to the third measure, labeled E7(b9). A bracket below the second row spans from the fourth measure to the fifth measure, labeled Am/G. The fifth measure has a box containing F#°.

Second system of musical notation (measures 6-10). The staff shows a melody line with a treble clef and a 4/4 time signature. Below the staff are two rows of chords. The first row contains: E7 (D), Em7 (°D), A7 (D), Dm (S), and G7 (D). The second row contains: F° and Em7(b5), A7(b13), Dm7, and G7. A bracket below the second row spans from the first measure to the second measure, labeled E7(b9).

Third system of musical notation (measures 11-15). The staff shows a melody line with a treble clef and a 4/4 time signature. Below the staff are two rows of chords. The first row contains: C (Tr), E7 (D), Am (T), F7 (Sr), F7(13), and Dm/B. The second row contains: C7M, E7, Am7, F#°, and Dm6/F. A bracket below the second row spans from the fourth measure to the fifth measure, labeled F7(b9). A bracket below the second row spans from the fifth measure to the sixth measure, labeled F7(b9-13). The first measure of the third system has a first ending bracket (1.) over measures 11-12.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The staff shows a melody line with a treble clef and a 4/4 time signature. Below the staff are two rows of chords. The first row contains: E7 (D), F7 (Sr), B7, G#° (D), Am (T), and Am/G. The second row contains: E7(b13), F#°, A°, G#°, Am, and Am/G. A bracket below the second row spans from the first measure to the second measure, labeled F7(b9). A bracket below the second row spans from the third measure to the fourth measure, labeled B7(b9). The fourth measure has a first ending bracket (2.) over measures 16-17. The fifth measure has a first ending bracket (3.) over measures 18-19. The system ends with a double bar line and the text "Fade out".

SAMBA TRISTE

a) <u>Total de pares</u>	22	
Pares com mesmo radical	14	64%
Pares com radicais diferentes	8	36%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	14	
Pares de acordes diferentes	8	57%
Pares de acordes idênticos	6	43%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	8	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	6	75%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	2	25%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
02	E7	Fdim	E7(b9)
06	(idem 02)		
13	F7	F#dim	F7(b9)
14	F7(13)	F#dim	F7(b9-13)
17	(idem 13)		
18	B7	Adim	B7(b9)



COMENTÁRIOS

O par de acordes **Am - F#dim**, ocorrente nos compassos 01 e 05, não demonstra, é claro, relações de desdobramento harmônico. O acorde **F#dim** (BN) é à primeira vista estranho à tonalidade mas pode ser analisado sob o ponto de vista harmônico como sendo dominante individual substituta de **Fdim**, ocorrente no compasso seguinte. A harmonia inicia-se, desta forma, com tensão redobrada, e alto grau de instabilidade. A cadência **F#dim - Fdim** também explicita o recurso de caminhar-se cromaticamente pela escala do violão, mantendo-se o desenho dos dedos da mão esquerda, o que resulta no movimento paralelo das quatro vozes dos acordes e seu efeito característico de "esvaziamento tonal".

Nos compassos 03 a 06 é claro o movimento cromático descendente do baixo, com a manutenção da nota lá como espécie de pedal no decorrer dos acordes **Am - Am/G - F#dim**. A nota lá, no caso, corresponde à tônica da tonalidade. O acorde **F#dim** afirma sua função como elo cromático entre baixos (sol - fá# - f) e como mantenedor do pedal já citado, além de preceder ao **Fdim** como dominante individual.

No compasso 08, curva BN, a décima-terceira menor (nota fá) do acorde **A7(b13)**, é antecipação da terça do acorde seguinte.

Nos compassos 13 a 16 (BN) vê-se novamente a preocupação com o movimento cromático descendente do baixo (notas fá# - fá - mi). Fato que explica a ocorrência dos acordes **F#dim** e **Dm6/F**. Os três acordes - **F#dim**, **Dm6/F** e **E7(b13)** - na forma como são sugeridos pela cifra para violão, favorecem a manutenção de um mesmo posicionamento da mão esquerda do executante sobre a escala do instrumento. Os cromatismos resultantes causam um sentido harmônico de esvaziamento tonal e imprevisibilidade. Esta sequência, entretanto, pode ser trocada pelas suas funções



tradicionais, sem alterações na estrutura harmônica mas com prejuízo, evidentemente, do colorido bossanovista.

RESUMO

Na curva BN destacam-se as dominantes individuais substitutas, os cromatismos, a condução do baixo em movimentos cromáticos descendentes, a utilização de notas como pedal e o uso de paralelismos na condução das vozes acompanhantes condicionado às possibilidades violonísticas. Estes recursos, aliados ao acréscimo de notas aos acordes (quintas diminutas, décimas-terceiras menores e sétimas maiores) dão à harmonia bossanovista de Samba Triste o caráter arrojado e colorido peculiar, sem no entanto afastar-se dos caminhos harmônicos seguidos pelos encadeamentos verificados na curva tradicional ou VG.



L. 472 20 12/20/20
Wilson, Gullotta, 1921

20/20/20

2) AMOSTRAS DE PEÇAS DE CONFRONTO (ANOS 30)

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are several boxes containing text and musical symbols, including $12/12$, $12/12$, and $12/12$.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are several boxes containing text and musical symbols, including $12/12$, $12/12$, and $12/12$.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are several boxes containing text and musical symbols, including $12/12$, $12/12$, and $12/12$.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are several boxes containing text and musical symbols, including $12/12$, $12/12$, and $12/12$.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are several boxes containing text and musical symbols, including $12/12$, $12/12$, and $12/12$.

LENÇO NO PESCOÇO

Wilson Batista, 1933

Samba

First system of musical notation (measures 1-5). The staff shows a melody in G major. Below the staff are two lines of chords:

Line 1: B7 E F#7 B7 E C

Line 2: D T (D) D T S4

Line 3: B7(b13) E₉⁶ F#₉⁷ B7(13) E₉⁶ C7

Second system of musical notation (measures 6-10). The staff shows a melody in G major. Below the staff are two lines of chords:

Line 1: B7 E C#7 F#7

Line 2: D T (D) DD

Line 3: B7 E₉⁶ E7M(9) C#7(13) C#7(b9) F#₉⁷

Third system of musical notation (measures 11-15). The staff shows a melody in G major. Below the staff are two lines of chords:

Line 1: F#7 B7 E C#m D#°

Line 2: (D) D T Tr = { T (D)

Line 3: F#₉⁷ F#m₉⁷ B7(13) E₉⁶ { D#°

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The staff shows a melody in G major. Below the staff are two lines of chords:

Line 1: G#7 C#m D#7 G#7 C#7

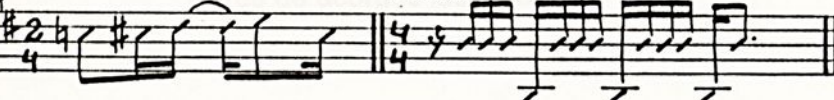
Line 2: D T (D) D (D)

Line 3: C° C#m₉⁷ G#₄⁷/A G#7(b13) G#m6

Line 4: G#7(b9) C#₉⁷

13

C#7 F#m G#7 C#m D#7
S D T (D)
G#° F#m7 G#7(b13) C#m⁷₉ G#⁷_{4/A}
C#7(b9)

16  D.C. ao Fim

G#7 C#m B7

D T } = Tr D

G#7(b13) C#m₇₉ B7(b13)

LENÇO NO PESCOÇO

a) <u>Total de Pares</u>	30	
Pares com mesmo radical	25	83%
Pares com radicais diferentes	5	17%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	25	
Pares de acordes diferentes	23	92%
Pares de acordes idênticos	2	8%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	5	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	3	60%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	2	40%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
10	G#7	Cdim	G#7(b9)
12	C#7	G#m6	C#7(9)
13	C#7	G#dim	C#7(b9)

COMENTÁRIOS

O acorde BN ocorrente nos compassos 11 e 15, **G#7(4)/A**, sem afinidades harmônicas com seu par VG, pode entretanto ser explicado pelo parâmetro horizontal. A quarta que lhe é adicionada (nota dó#) constitui retardo do acorde anterior. Executa ainda floreio com relação ao acorde seguinte, no cromatismo quarta-terça (notas dó# - si#). Funcionalmente, na curva BN, substituiu-se o acorde de dominante da dominante (**D#7**) por um caminho harmônico que propiciasse cromatismos e sua realização com uma mesma

postura da mão esquerda sobre a escala do violão, gerando assim uma cadeia de pequenas nuances harmônicas. Estes foram os comentários relativos aos pares de diferentes radicais. Restam-nos agora os comentários gerais acerca da versão bossanovista preparada para **Lenço no Pescoço**, como veremos a seguir.

Os primeiros toques de colorido Bossa Nova já se notam nos dois primeiros acordes cujas notas acrescentadas induzem-nos a supor novos caminhos harmônicos, não obstante estarem ali mantidas as funções tradicionais D-T.

No compasso 02 nota-se entre **F#7(9)** e **B7(13)** a manutenção de pedal na nota mais aguda (sol#) com movimento descendente das demais. Note-se ainda que a nota pedal é respectivamente a nona e a décima-terceira dos acordes.

Na transição entre os compassos 04 e 05 ocorre enriquecimento harmônico nos acordes de tônica, fazendo com que se inicie a nova frase (compasso 05) com outro colorido sonoro, quase dando a entender uma troca de função. Caso similar de enriquecimento ocorre na transição entre os compassos 05 e 06, sobre o acorde de **C#7**.

Outra nota pedal ocorre nos compassos 06 a 08, pelos acordes **F#7(9)**, **F#m7(9)** e **B7(13)**. Sempre na voz aguda, corresponde às notas acrescentadas dos acordes envolvidos (nonas e décima-terceira). O acorde **F#m7(9)** ainda funciona como elo de ligação, antecipando **B7(13)** à medida que a terça de um se converte na sétima do outro. A cifra para violão exclui a quinta (nota dó#) do acorde de **F#7(9)** de forma que deixa de haver choque harmônico em relação à melodia no compasso 07.

Nota pedal aguda também ocorre no compasso 10, entre **Cdim** e **C#m7(9)**. As duas vozes centrais executam movimentos contrários enquanto o baixo é cromático, efeito que gera pequenas nuances sonoras. Funcionalmente trocou-se a dominante (**G#7**) do



tom de dó sustenido menor pelo acorde **Cdim**, os quais, em essência, são o mesmo acorde, sua fusão gerando **G#7(b9)**.

Nos compassos 12 a 13 nota-se movimento cromático descendente da voz mais aguda dos acordes BN envolvidos (**G#m6 - G#dim - F#m7**). No compasso 14 outro cromatismo semelhante é verificado, agora envolvendo as duas vozes mais agudas, em movimento paralelo.

Por fim, nos compassos 15 e 16 ocorre **G#7(4)/A** cuja inclusão já foi comentada anteriormente. Por estes dois compassos, na harmonia bossanovista, verificam-se os cromatismos descendentes e o movimento cerrado das quatro vozes acompanhantes, o que sugere certa ambiguidade e fuga à clareza harmônica tradicional.

RESUMO

Como vimos, em 83% dos casos mantiveram-se os radicais dos pares de acordes, apenas havendo acréscimo de notas nos acordes da versão BN. Isso já foi bastante para transformar o caráter harmônico da composição e sugerir a tomada de caminhos harmônicos diferentes. No geral são claras as preocupações com a condução das vozes acompanhantes (tendo por base o que nos sugere a difração para violão), o que resulta em antecipações, retardos, floreios, cromatismos (em sua maioria descendentes), notas de pedal (nas vozes agudas e geralmente envolvendo as notas acrescentadas aos acordes) e enriquecimentos harmônicos em acordes de mesma função (reapresentação de um mesmo acorde com notas acrescentadas).

SERENATA

Sílvio Caldas & Orestes Barbosa, 1934

Seresta

8

Bbm Gb7 Bbm/F F7 Bbm

T DD T D T

Bbm⁷ Gb6 Bbm⁷ F7(b13) Bbm⁷

16

Bbm F7/C Bbm/Db Gb7 Bbm/F Bbm/Db

T D T DD T

Bbm⁷ F7(b13) Bbm⁷ Gb6 Bbm⁷

24

Gb7 Bbm/F Bbm/Db C7 C/Bb

DD T DD

Gb6 Bbm⁷ C⁷

F7	B7
D	(D)
Ebm6/Gb	F7(b13)
F7(b ⁹ ₁₁)	

32

Bb7 B7 Bb7 B7 Dm(b5) Bb7 Ebm/Gb Ebm

(D)[S] (D) (D)[S] (D) Dr (D) S

Fm7(b5) F° Fm7(b5) F° Ab° B° Gb6/Bb Gb6/Eb

Bb7(b⁹₁₁) Bb7(b⁹₁₁) Dm6(b5) Bb7(b9) Ebm7 Ebm7

32 **SERENATA** Fim

Ebm E° Ebm/F Ebm Gb7 F7 Ebm

S D T (D) D T

Ebm⁷ Ebm6/Gb F7(b13) Ebm⁷ Gb7(13) F7(b13) Ebm⁷

40

Ebm/Db Ebm Ab Gb7 F7

+SS (D) D

Ebm⁷ Ab⁷ Gb⁷ F7

47

Bb7 Ebm Ebm/Gb Ebm/F Ebm/Gb F7 Gb7

(D) S T Fm7(b5) Bb7(b9) (D)

Bb7 Ebm⁷ Ebm6/Gb Ebm/Db Ebm Gb7(13)

54

F7 Gb F7 Ebm

D (D) D T

F7(b13) Gb7(13) F7(b13) Ebm⁷

do ao Fim

SERENATA

a) <u>Total de pares</u>	50	
Pares com mesmo radical	37	74%
Pares com radicais diferentes	13	26%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	37	
Pares de acordes diferentes	34	92%
Pares de acordes idênticos	3	8%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	13	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	7	54%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	6	46%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
22	F7	Ebm6/Gb	F7(b9-11)
24	Bb7	Fm7(b5)	Bb7(b9-11)
26	(idem 24)		
28	Dm(b5)	Abdim	Dm6(b5)
29	Bb7	Bdim	Bb7(b9)
30	Ebm/Gb	Bb6/Bb	Ebm7
31	Ebm	Gb6/Eb	Ebm7

COMENTÁRIOS

Houve seis pares sem relações de afinidade harmônica e serão comentados a seguir.

No compasso 23 notamos a substituição de **B7** (curva VG) pelo clichê **F7(b13)** - **F7**, o que constitui caminho alternativo (uso da dominante enriquecida por cromatismo descendente na voz aguda). A substituição ainda permite o movimento cromático descendente do baixo. Pelos acordes **F7(b13)** - **F7** - **Fm7(b5)** a voz aguda descreve movimento cromático descendente.

Nos compassos 25 e 27 ocorre substituição semelhante à anteriormente citada, agora pelo acorde de **Fdim** que permite, no contexto harmônico horizontal (compassos 24-27), o floreio numa das vozes (mib - ré - mib - ré).

No compasso 33, curva BN, ocorre **Ebm6/Gb**, espécie de retardo do acorde anterior. No mesmo compasso ainda ocorre **F7(b13)** que encadeado ao acorde anterior propicia cromatismo descendente do baixo e cromatismos nas duas vozes agudas, em movimento contrário. Funcionalmente **F7(b13)** constitui dominante do tom principal.

O acorde que inicia a curva BN - **Bbm7(9)** - teve sua terça suprimida na posição em que é cifrado para o violão, conferindo ao arranjo um clima de ambiguidade tonal. Efeito este intensificado pelas notas acrescentadas. O mesmo acontece no decorrer de toda a partitura.

Pelos compassos 20 a 22, na ligação **C7(9)** - **Ebm6/Gb**, nota-se a nota si bemol (quinta de **Ebm6/Gb**) funcionando como retardo da sétima do acorde anterior.



RESUMO

O caráter bossanovista do arranjo foi obtido basicamente pelo acréscimo de notas aos acordes (74% dos pares mantiveram os radicais). Os casos restantes, com substituições, foram minoria, sendo explicados tanto por relações de desdobramento harmônico como por razões horizontais - caminhos alternativos propiciando clichês e preocupações com cromatismos e condução das vozes.

É BATUCADA

José Luís Morais (Caninha), 1933

Samba

Musical notation for the first system (measures 1-4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff.

Chord progression (measures 1-4):

- Measure 1: B7 (D), E⁶₉ B7(13)
- Measure 2: E (T), E⁶₉
- Measure 3: C#7 (D)[Sr], G° D⁷₉ C#⁷₉ (b9), F#⁷₉
- Measure 4: F#7 (DD), B7 (D), F#m⁷₉ B7(9-11-13)

Musical notation for the second system (measures 5-8). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff.

Chord progression (measures 5-8):

- Measure 5: B7 (B7(13)), E (T), E⁶₉
- Measure 6: G# (D), D#° G#7(b13) G#7, G#7(b9) G#7(b11)
- Measure 7: C#m (Tr), C#m⁷₉
- Measure 8: E7m/G# (b5), C#m⁷₉ (b9)

Musical notation for the third system (measures 9-12). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff.

Chord progression (measures 9-12):

- Measure 9: A7 (D)[Sr3], F#m7 A7(13)
- Measure 10: G#7 (D)[Tr], F#m7 A7(b5), G#⁷₉ G#7(⁹₁₁)
- Measure 11: C#7 (D), C#m⁷₉
- Measure 12: F#m (Sr), F#m7

Musical notation for the fourth system (measures 13-16). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff.

Chord progression (measures 13-16):

- Measure 13: B7 (D), E (T), E⁶₉
- Measure 14: C#7 (D), F#m (Sr), F#m⁷₉
- Measure 15: B7 (D), E (T), E⁶₉
- Measure 16: Fim

É BATUCADA

a) <u>Total de pares</u>	29	
Pares com mesmo radical	19	66%
Pares com radicais diferentes	10	34%

b) <u>Pares com mesmo radical</u>	19	
Pares de acordes diferentes	19	100%
Pares de acordes idênticos	0	0%

c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	10	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	7	70%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	3	30%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	B7	E6(9)	B7(9-11)
03	B7	F#m7(9)	B7(9-11-13)
05	G#	D#dim	G#7(b9-b11)
06	C#m	E7M/G#	C#m7(9)
06	C#m	E7M(b5)	C#m7dim(9)
07	A7	F#m7	A7(13)
08	G#7	F#/G#	G#7(9-11)

Os três casos restantes são comentados a seguir.



COMENTÁRIOS

No compasso 01, curva BN, ocorrem dois acordes, **Gdim** e **D7(9)**, cujos usos podem ser explicados em razão dos encadeamentos horizontais. O acorde **D7(9)** realiza com o seguinte cromatismo a quatro vozes paralelas, cromatismo que prosseguirá por mais um acorde e concretizando o clichê **C#7(9) - C#7(b9)**, com cromatismo descendente da voz mais aguda (nona e nona menor) e manutenção das demais. A função de dominante da subdominante (**C#7**), portanto, é atingida em defasagem com relação à curva VG, precedida que é por acordes que podem ser tomados como dominantes individuais entre si: **Gdim - D7(9) - C#7(9)**.

No compasso 09 ocorre **G#7(9)**, denotando a tomada de um caminho harmônico opcional. Na verdade sustentou-se a função de dominante da tônica relativa, atingida também em defasagem com relação à curva VG. Ou seja, encadeou-se **G#7(9)** que é (D)[Tr] diretamente com **F#m7**, que é Sr, sem o intermédio da sua dominante individual como ocorre na curva VG.

A seguir comentaremos outras particularidades encontradas na versão bossanovista (curva BN) de **É Batucada**.

Nos compassos 02 a 04, envolvendo os acordes **F#7(9) - F#m7(9) - B7(13)**, nota-se o pedal da nota sol suspenso na voz mais aguda. O acorde de **F#m7(9)**, por sua vez, antecipa **B7(13)**; a terça de um se transforma na sétima do outro. O acorde **F#m7(9)**, não obstante manter afinidade harmônica com seu par VG, funciona como elo de ligação entre os acordes que lhe são vizinhos, podendo ser analisado também como espécie de clichê harmônico próprio ao estilo Bossa Nova.

No compasso 06 verifica-se movimentado encadeamento harmônico, com seus acordes sempre denotando preocupações com a condução das vozes, e dando prioridade aos cromatismos descendentes de uma nota enquanto as demais se mantêm. A função de dominante da tônica relativa - (D)[Tr] - fragmenta-se em dois acordes. A própria Tr, depois de atingida, desdobra-se em mais dois momentos harmônicos, mantendo com eles relações de desdobramento: **E7M/G#** e **E7M(b5)**, dando sequência à progressão construída em posição cerrada.

No compasso 08, entre **F#/G#** e **G#7(9)**, ocorre o cromatismo descendente da voz aguda (notas dó# e dó), enquanto as demais se mantêm. Em relação à curva VG, o acorde **G#7(9)** é atingido, pois, em retardo.

Na transição entre os compassos 10 e 11 repete-se o pedal de voz aguda entre os acordes **F#m7(9)** e **B7(13)**.

RESUMO

Já no primeiro compasso, com a alternância entre **E6(9)** e **B7(13)**, tem-se a impressão de que outros caminhos harmônicos foram seguidos, tal o efeito que as notas acrescentadas proporcionam mesmo quando aplicadas a acordes de funções principais. No geral prevalecem os acréscimos de notas aos acordes e as substituições por desdobramento harmônico (explicação vertical). Demais casos explicam-se por razões de encadeamento horizontal: emprego de clichês (normalmente acarretando cromatismos descendentes de uma ou mais vozes), retardos, uso de dominantes individuais ou caminhos harmônicos opcionais.

No decorrer de todo o arranjo, e mesmo envolvendo duplas de acordes relacionados verticalmente, encontramos os seguintes recursos de ordem horizontal: notas de passagem, floreios, cromatismos descendentes, notas pedais, antecipações e retardos. Da comparação entre ambas as curvas (VG x BN) concluímos que na curva BN o instrumento (no caso específico o violão) passa a executar uma harmonia elaborada a quatro vozes. O acompanhamento, neste contexto, deixa de ser mero apoio harmônico e cria, com o canto, intrincada rede de relações e contrapontos, enriquecendo o resultado final.

DIVINA DAMA
Cartola, 1934

Samba

5

B	B°	C#m7	F#7	B
T	(D)	Sr	D	T
B6	Bm(b5)	C#m7	C#m7	F#7
				F#7(13)
				B7M(9)
				B9

b) Pares com mesmo radical

Pares de acordes diferentes

21 84%

Pares de acordes idênticos

4 16%

c) Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

Pares com relações de

5

A7	G#m	C#m		C#7	F#7	
(D)	Tr	Sr		(D)	D	
G#m7	G#°	E7M/G#	E7M(b5)/G#	E7M/G#	G#m6	C#m7
		C#m7	C#m7	C#m7	C#7	F#7
						F#7(13)

Fim

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

9

B7	E	A7	B	G#7	E7	D#7	G#7
(D)	S	(D) [Tr]	T	(D) [Sr]	(D)	(D)	(D)
E7M	A9		D#m7	G#7(b13)_7	E7M	D#7	D#°
			B7M(9)				G#7(b9)

13

C#m	F#7	D#7	G#7	C#m7	F#7	B
Sr	D	(D)	(D)	Sr	D	T
C#m7	F#7(13)	A7(b5)	G#7 (b13)	C#m7	F#7(13)	B9
						G#7(13)
						C#7
						F#7

D.C. ao Fim

DIVINA DAMA

a) <u>Total de pares</u>	35	
Pares com mesmo radical	25	71%
Pares com radicais diferentes	10	29%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	25	
Pares de acordes diferentes	21	84%
Pares de acordes idênticos	4	16%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	10	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	9	90%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	1	10%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
06	C#m	E7M/G#	C#m7(9)
06	C#m	E7M(b5)/G#	C#m(7dim-9)
07	(idem 06)		
07	C#7	G#m6	C#7(9)
08	F#7	C#m7(9)	F#7(9-11-13)
08	F#7	E7M/G#	F#7(9-11-13)
10	B	D#m7	B7M(9)
12	G#7	D#dim	G#7(b9)
15	C#m7	E7M/G#	C#m7(9)

COMENTÁRIOS

O único par de acordes com radicais diferentes e sem afinidades harmônicas surgiu no compasso 14: **D#7** e **A7(b5)**. O acorde **A7(b5)**, na curva BN, tem a mesma função do seu par, ambos constituindo dominantes individuais da (D)Sr, (**G#7**), que os sucede imediatamente nas duas curvas. A rigor **A7(b5)** é dominante individual substituta, situada meio-tom acima da resolução. Este acorde, na posição em que é cifrado para o violão, ainda contribui para a manutenção de pedal agudo na nota ré#, efeito verificável do compasso 13 ao 15, e que se estende por sete acordes ali ocorrentes.

A seguir faremos outros comentários sobre a versão bossanovista elaborada para *Divina Dama*, abrangendo mesmo pares de acordes que sejam explicáveis por desdobramento harmônico ou equivalência.

No compasso 02, pela posição sugerida pelas cifras para violão, nota-se o cuidado em propiciar uma bordadura entre os acordes BN, mais precisamente um cromatismo descendente da voz mais aguda (mi-ré#).

No compasso 04 outra bordadura se verifica entre **B7M(9)** e **B6(9)**. O movimento também é descendente, agora não cromático e envolve, respectivamente, a sétima-maior e a sexta dos citados acordes.

O compasso 05 apresenta uma das raras vezes em que a versão harmônica tradicional (VG) utiliza mais acordes que a bossanovista. O acorde **A7**, no entanto, é explicável como dominante individual substituta da função Tr. Na curva BN esta dominante não ocorre. Neste mesmo compasso, na curva BN, outro cromatismo descendente é verificável, envolvendo duas notas centrais aos acordes e em paralelo.



Do compasso 06 ao 08 nota-se pedal agudo na nota ré#, sustentado pelos sete acordes ali ocorrentes. Este recurso, associado que está aos cromatismos de notas centrais aos acordes, contribui para esvaziar a cadência Sr-(D)-D de sua clareza tradicional e acaba por gerar mínimas nuances sonoras, quase mais timbrísticas que harmônicas.

No compasso 09, curva BN, suprimiu-se a dominante individual da subdominante - acorde de **B7** que se verifica na curva VG.

No compasso 10, entre **G#7(b13)** e **G#7**, verifica-se outro cromatismo descendente na voz aguda (notas mi-ré#), justamente num local em que o canto se estabiliza numa mesma nota (sol#).

No compasso 12, com o acorde **D#dim**, tem início um encadeamento de dominantes individuais que se prolongará até o compasso 13. No trecho, as únicas diferenças entre as curvas VG e BN residem na inclusão do já citado **D#dim** antecedendo a **G#7(b13)**, e as notas acrescentadas aos demais acordes. Essas notas, por sinal, são em parte responsáveis por cromatismos descendentes e pedais ocorrentes no trecho.

Do compasso 13 ao 15 (BN) nota-se a fixação de nota pedal aguda (ré#), pedal que na maioria dos acordes corresponde às notas que lhes são acrescentadas, a saber: nonas, décimas-terceiras, quinta diminuta e sétima-maior. Esta nota pedal, no decorrer das funções Sr-D-(DD)Sr-(D)Sr-D ali presentes, contribui para gerar um clima sonoro de indefinição harmônica, impressão fortemente apoiada pelos cromatismos verificados nas demais notas dos acordes do trecho. A única quebra no pedal ocorre com o acorde **G#7(b13)**, compasso 14, que executa floreio na voz aguda e gera com seus vizinhos o movimento ré#-mi-ré#.



No compasso 15 nota-se que a posição do acorde **E7M/G#** contribui para o movimento melódico do baixo.

Por fim, no compasso 16, enquanto a harmonia tradicional realiza uma pausa ("breque"), segue-se um encadeamento de dominantes individuais na versão bossanovista, preparando o retorno ao início da composição.

RESUMO

Mesmo em momentos de substituição de acordes por relações de desdobramento harmônico (verticalidade), notamos que as explicações horizontais também são possíveis, indício de que as preocupações com a condução das vozes acompanhantes é sempre presente. Resumimos no parágrafo seguinte os recursos utilizados (no parâmetro horizontal) e verificados na versão BN de *Divina Dama*, sempre tendo como base de estudo a cifragem específica para o violão, instrumento por nós adotado para intermediar as presentes análises.

Notaram-se: dominantes encadeadas, dominantes individuais substitutas, notas de pedal na voz aguda, bordaduras e cromatismos descendentes (individuais ou paralelos). Podemos sem dúvida tomar esses recursos como clichês, haja vista a frequência e a forma com que têm sido utilizados nesta e em outras amostras de estudo.

LÁBIOS QUE BEIJEI

J.Cascata & Leonel Azevedo, 1937

Valsa-Canção

First system of musical notation (measures 1-6) for the song "Lábios que beije". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed with chords and their voicings (T for Tenor, S for Soprano, D for Alto, Tr for Trumpet).

F	Bb7	F		D7	Gm	C7
T	S	T		(D)	Sr	D
F6	F°	F6	A7(13)	D ₉ ⁷	Gm7	C ₉ ⁷
Bb7(b9)						

Second system of musical notation (measures 7-13) for the song "Lábios que beije". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed with chords and their voicings (T for Tenor, S for Soprano, D for Alto, Tr for Trumpet).

F		F/A		G7	C/G	A7	Dm
T				(D)	D	(D)	Tr
F7M	F6	C7(13)	F6	F°	G ₉ ⁷	G7(b13) C7M(9)	A7(13) A7 Dm ₉ ⁷
F7M ₁₁ ⁹							

Third system of musical notation (measures 14-20) for the song "Lábios que beije". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed with chords and their voicings (T for Tenor, S for Soprano, D for Alto, Tr for Trumpet).

G7	C	C7(#5)	F	F7	Bb	B°
(D)	D		T		S	D
G7(13)	Gm ₄ ⁷	Gb7(b5)	F7	F7(b13)	Bb7M	B°
C7(11)						

Fourth system of musical notation (measures 21-27) for the song "Lábios que beije". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed with chords and their voicings (T for Tenor, S for Soprano, D for Alto, Tr for Trumpet).

F	D7	Gm	C7	F	A7
T	(D)	Sr	D	T	(D)Tr
F7M	F6	D ₉ ⁷	Gm7	C ₉ ⁷	F6 A7(b13) A7

27

Tr={ T

Dm9

F7M/A

Em7(b5)

Bb6

A7

A7(b13)

33

Dm/F

A7/E

Dm

Dm/F

Am

Am/C

E/B

T

D

T

DD

DD

DD

DD

Dm9

A7(b13)

A7

Dm

Bm7(b5)

Am

Am/G

Bm7(b5)

E7(b9, 11)

40

E7

Bb°

A7

B7/F#

D7

Gm

Gm/Bb

(D)

D

D3

(D)

S

S

S

E7

A7(b13)

A7

D7(13)

D7(b13)

Gm7

Em7(b5)

Gm6

47

Dm/A

Dm/F

Gm

A7

Dm

C7

T

T

S

D

T

D

F7M/A

Abm6(#5)

Gm7

A7(b13)

Dm6

G9

Fim

D.C. ao Fim

LÁBIOS QUE BEIJEI

a) <u>Total de pares</u>	61	
Pares com mesmo radical	44	72%
Pares com radicais diferentes	17	28%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	44	
Pares de acordes diferentes	36	82%
Pares de acordes idênticos	8	18%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	17	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	10	59%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	7	41%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
02	Bb7	Fdim	Bb7(b9)
08	F	C7(13)	F7M(9-11)
15	C	Gm7(4)	C7(11)
28	Dm/F	F7M/A	Dm7(9)
29	Gm	Em7(b5)	Gm6
30	Gm/Bb	Bb6	Gm6
36	Dm/F	Bm7(b5)	Dm6
39	E/B	Bm7(b5)	E7(b9-11)
46	Gm/Bb	Em7(b5)	Gm6
47	Dm/A	F7M/A	Dm7(9)



COMENTÁRIOS

A seguir comentaremos os sete casos nos quais os pares não apresentaram relações de desdobramento vertical, mas cujas funções dos acordes BN em geral se esclarecem pelas necessidades de encadeamento horizontal e condução das vozes acompanhantes.

A ocorrência de **A7(13)** no final do compasso 03 constitui dominante individual do acorde seguinte. Como se vê, **A7(13)** é opção harmônica dispensada pela curva VG.

Nos compassos 09 e 10 incluiu-se **Fdim** entre os acordes **F6** e **G7(9)**. De função tonal e sonora quase indefinida, **Fdim** pode ser tomado como dominante individual de **G7(9)**, dando início a um encadeamento de dominantes que se estenderá até a função Tr no compasso 13. Os três acordes, **F6** - **Fdim** - **G7(9)**, pelas posições sugeridas nas cifras para violão e, naturalmente, pelas notas acrescentadas, soam de maneira muito próxima, causando efeito quase mais timbrístico do que de função harmônica. **Fdim** parece cumprir função mais de bordadura e sua colocação entre os acordes que lhe são vizinhos, anterior e posterior, gera o movimento melódico lá - sol# - lá, numa das vozes internas.

No compasso 16, curva BN, surge **Gb7(b5)**. Sua colocação, bem como a do acorde que o precede, constitui caminho harmônico alternativo que propicia uma espécie de clichê. Do encadeamento de ambos evidencia-se cromatismo descendente e paralelo de duas notas, do baixo e de uma voz central. O desenho do baixo, cromaticamente descendente, encaminha-se para a tônica, quando do retorno para repetição da primeira frase do canto. Funcionalmente, entretanto, os acordes bossanovistas dos compassos 15 e 16 indicam a manutenção do caráter de dominantes, executando as funções de dominante menor - dominante - tônica.

No compasso 41 o acorde **A7(b13)** substituiu seu par VG. Funcionalmente, em lugar da dominante substituta da dominante (**Bbdim**), antecipou-se a dominante (**A7**) que só ocorreria no compasso seguinte. Realiza-se também um floreio propiciado pela nota acrescentada (décima-terceira menor), o que gera movimento cromático descendente da voz mais aguda (fá-mi), movimento, por sinal, paralelo ao do canto neste trecho.

Nos compassos 43 e 44 outra bordadura ocorre, também cromática descendente, e que só é possível com a inclusão do acorde **D7(13)**, o que denota mudança de caminho harmônico em relação à curva VG. Encadeamentos de natureza semelhante (13-b13) podem já ser tomados como clichês harmônicos típicos do estilo Bossa Nova em razão da frequência com que têm sido verificados. Em suma, a substituição do acorde VG, no caso do compasso 44, é subordinada à inclusão do clichê. O cromatismo ocorrente no clichê é aqui verificado justamente num momento em que o canto estabiliza-se horizontalmente, indicando preocupações com o movimento das vozes acompanhantes em contraponto com a melodia cantada.

Caso semelhante ao anterior ocorre nos compassos 47 e 48, onde a substituição dos acordes propostos na curva tradicional está vinculada à intenção do clichê, o qual é igualmente constituído por cromatismo descendente. Neste caso em particular movimentam-se o baixo e uma voz interna, seguindo, em linhas gerais, o desenho descendente do canto. O acorde **F7M/A** é usado, como já foi dito, para permitir o clichê, não obstante sua relação de desdobramento harmônico com seu para VG.

O último caso dentre os pares sem afinidades harmônicas diretas ocorre no compasso 52, onde se prepara o retorno ao início da composição. A versão tradicional propõe a função dominante enquanto que a versão bossanovista opta por relação mais distante e usa a dominante da dominante. As notas acrescentadas ao acorde respectivo -

G7(9) - bem como à tônica - **F6** - contribuem para causar efeito de maior distanciamento tonal e boa dose de indefinição harmônica.

RESUMO

Independentemente dos casos de substituições de acordes, notam-se por toda a partitura diversos outros momentos em que a formação dos acordes bossanovistas estão vinculados a floreios e à condução das vozes (horizontalidade). Bordaduras, por exemplo, são verificáveis nos compassos 01, 02, 03, 07, 08, 10, 12, 18, 19, 21, 26, 34, 41, 43 e 44. Notas de pedal agudo nos compassos 05, 06, 12, 13, 14, 19 e 20. Movimentos cromáticos descendentes do baixo nos compassos 15, 16, 30, 47 e 48. Acréscimo de dominantes individuais nos compassos 03 e 08.

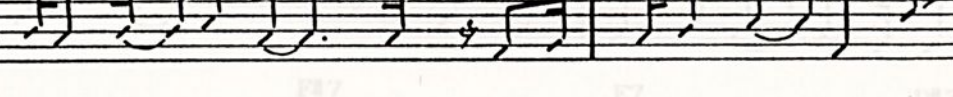
De maneira geral estes recursos estruturais (permitidos em grande parte pelas notas acrescentadas aos acordes) terminam por encobrir a clareza, a previsibilidade e a tradicional lógica das cadências. Notas de pedal agudo, cromatismo internos e encadeamentos realizados em posições muito cerradas na escala do instrumento proporcionam sonoridades vagas e dificilmente analisáveis apenas auditivamente, isto é, caso um mapeamento teórico não seja efetuado.

VAI, MEU SAMBA

Custódio Mesquita, 1936

Samba

Example 10-10 shows a melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5-B4 (beamed eighth notes), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4-G4 (beamed eighth notes), E4-F#4 (beamed eighth notes), D4-E4 (beamed eighth notes), C4 (half), and B3 (quarter). The chord progression below the staff is: B7(13) (T), B6, G#7(13), and C#7/C#9. The B7(13) chord is also labeled with B7M(9/11) below it.

3 

5

B A7 G#7 C#m
T (D) (D) Sr
A7(b5) G#7 G#7(13) G#7(b13) C#m₉
B7(⁹_{b13})

7

D°	B	G#7	C#7	F#	B
D	T	(D)	DD	D	T
F°	B6	G#7	C# ⁷ ₉	F#7	B6

equivalen

9

C#7	F#7	B	G#m	A#/G#	G°	G#m
DD	D	T	T	(D)	D	T
C# ⁷ ₉	F#7	B6	G#m7	A#7(13)	D#7(b9)	G#m7

equivalem

2

F#7	E7	D#7
(D)	DD	D
F# ⁷ ₉	E ⁷ ₉	D# ⁷ ₉

14

G#7	C#m	A#°	G#m
(D)	S	D	T
G#7(b13)	C#m ⁷ ₉	D#7	G#m7

A#°(11)

16

A#7	D#7	G#m7	C#7	F#7
(D)	D	T	{	{
A#7	D# ⁷ ₉	G#m7	(D)	D

D.C.ao Fim

VAI, MEU SAMBA

a) <u>Total de pares</u>	37	
Pares com mesmo radical	31	84%
Pares com radicais diferentes	6	16%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	31	
Pares de acordes diferentes	26	84%
Pares de acordes idênticos	5	16%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	6	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	5	83%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	1	17%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	B	F#7(13)	B7M(9-11)
05	B	A7(b5)	B7(9-b13)
07	Ddim	Fdim	(equivalem)
11	Gdim	D#7(b9)	(equivalem)
15	A#dim	D#7	A#dim(11)

COMENTÁRIOS

O único par cujos membros não mantiveram relações de desdobramento ocorreu no compasso 02, com a inclusão de uma dominante individual levando ao encadeamento **G#7(13)** - **C#7(9)**. Isto veio propiciar o movimento descendente de três vozes (exceto o baixo), duas delas cromaticamente.

Outros movimentos cromáticos descendentes notam-se pelos acordes BN dos compassos 02 a 04, nas ligações entre **C#7(9)** - **F#7(13)** - **F#7(b13)**. Entre os dois primeiros acordes fixa-se pedal agudo (nota ré#) associado aos cromatismos descendentes das demais vozes exceto o baixo. Entre os dois últimos ocorre o clichê tão comum ao estilo BN (13-b13). Por todo o trecho aqui destacado são as notas acrescentadas as que determinam o movimento da voz mais aguda.

No primeiro tempo do compasso 05, em lugar da tônica da tonalidade, é utilizado o acorde **A7(b5)** que funciona em defasagem (antecipação) com relação à curva VG.

No compasso 06 reiteram-se os movimentos cromáticos e descendentes nas vozes agudas. Aqui ocorre também o clichê envolvendo décimas-terceiras.

Pedal agudo é verificado na transição dos compassos 07 - 08 (nota ré#), e está associado ao cromatismo descendente das duas vozes centrais.

Movimento descendente e paralelo das quatro vozes verifica-se na passagem do compasso 12 para o 13, no qual o violonista mantém a posição relativa dos dedos da mão esquerda e caminha meio-tom pela escala do instrumento. No compasso 13 o movimento continua, agora com cromatismo entre **E7(9)** e **D#7(9)**.



Outro cromatismo ainda ocorre no compasso 14, com o movimento descendente das duas vozes mais agudas aos acordes.

RESUMO

A versão bossanovista de *Vai, Meu Samba* foi possível com a manutenção de 84% dos radicais dos acordes, apenas acrescentando-lhes notas, notadamente as nonas e décimas-terceiras maiores e menores. Dos seis casos de substituição apenas um não se deu por desdobramento ou equivalência harmônica, sendo entretanto justificado funcionalmente como inclusão de dominante individual. A rigor todas as substituições, além das explicações verticais, se justificaram também no parâmetro linear (horizontalidade), e relacionando-se sempre às funções de dominante. De forma geral prevaleceram ainda as preocupações na condução das vozes, o que veio propiciar a ocorrência de notas pedais e clichês favorecidos pelos cromatismos sempre descendentes.

SONHO DE PAPEL
Alberto Ribeiro, 1935

Marcha Junina

First system of musical notation (measures 1-4). The staff shows a melody in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Below the staff, the chords are listed:

	B	C#m		B/D#
	T	Sr		T
F#7(13)	B ₉ ⁶	C#m ₉ ⁷	F#7(13)	B ₉ ⁶
		C#m9(¹¹ ₁₃)		

Second system of musical notation (measures 5-8). The staff shows a melody in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Below the staff, the chords are listed:

E		B/D#	B
S		T	
E6	E6/F	B ₉ ⁶	

Third system of musical notation (measures 9-12). The staff shows a melody in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Below the staff, the chords are listed:

G#7		C#m	E	B/D#
(D)		Sr	S	T
G#7(13)	G#7(b13)	C#m ₉ ⁷	F#7(13)	B ₉ ⁶
		E7M(⁹ _{#11})13		

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The staff shows a melody in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Below the staff, the chords are listed:

F#/C#	B	F#/C#	B	G#m
D	T	D	T	Tr
C#m ₉ ⁷	F#7(13)	C#m ₉ ⁷	F#7(13)	B ₉ ⁶
F#7(⁹ ₁₁)13		F#7(⁹ ₁₁)13		G#m7

21

D#7 E D#7
 (D) S (D) [Tr]
 G#m6 E7M/G# F#/G#

27

G#7 F# B
 (D) [Sr] D T
 G#7(b9) C#m9 F#7(13) B9
 F#7(9)13

32

C#7 F#7
 (D) D
 C#7 C#m9
 F#7(9)13

D.C. ao Fim

SONHO DE PAPEL

a) Total de pares 29

Pares com mesmo radical 21 72%

Pares com radicais diferentes 8 28%

b) Pares com mesmo radical 21

Pares de acordes diferentes 21 100%

Pares de acordes idênticos 0 0%

c) Pares com radicais diferentes 8

Pares com relações de desdobramento/equivalência 6 75%

Pares sem relações de desdobramento/equivalência 2 25%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
03	C#m	F#7(13)	C#m9(11-13)
13	E	F#7(13)	E7M(9-#11-13)
15	F#/C#	C#m7(9)	F#7(9-11-13)
17	(idem 15)		
28	(idem 15)		
34	(idem 15)		

COMENTÁRIOS

Um dos casos em que a substituição não ocorreu por desdobramento harmônico (verticalidade) situa-se no compasso 22. Ali o acorde BN **G#m6** (funcionalmente Tr), além de evidenciar a tomada de outro caminho harmônico, favorece o encadeamento entre seus vizinhos, anterior e posterior, dando fluência ao cromatismo fá# - fá - mi, respectivamente a sétima, sexta e fundamental dos acordes envolvidos. Demais notas não se movem.

O segundo caso está logo a seguir, no compasso 26. A opção pelo acorde de dominante com nona no baixo (**F#/G#**) visa favorecer espécie de clichê harmônico efetuado com o acorde seguinte - **G#7(b9)**. Clichê no qual duas vozes agudas movem-se cromática e descendentemente.

No segundo tempo do compasso 03 acrescenta-se a dominante. Ocorre ainda, neste mesmo compasso, nota pedal aguda (ré#), respectivamente nona e décima-terceira dos acordes ali existentes.

Do compasso 10 ao 13 nota-se um delicado movimento das vozes acompanhantes. Em primeiro lugar temos o cromatismo descendente da voz mais aguda, verificado do compasso 10 ao 12 e também realizado por meio das notas acrescentadas aos acordes (décima-terceira, décima-terceira menor e nona). Nos compassos 12 e 13, por sua vez, ressalta-se a nota pedal aguda (ré#). No compasso 13, não obstante a relação de verticalidade com seu par VG, o acorde **F#7(13)** desempenha função de dominante e pode assim ser explicado como alternativa plausível.

O mesmo pedal agudo visto anteriormente ocorre no compasso 15. A substituição verificada ali também se explica pelos dois parâmetros (vertical e horizontal). Horizontalmente o acorde **C#m7(9)** pode ser tomado como alternativa funcional (Sr) ou também como dominante menor da dominante. O mesmo caso se repete pelos compassos 17, 28 e 29.

Os compassos finais (32 a 34), que preparam o retorno à cabeça da composição, apresentam na versão BN a substituição da dominante, **F#7**, pela subdominante relativa, **C#m7(9)**, esta, quando encadeada ao primeiro acorde da partitura, **F#7(13)**, redundará no mesmo clichê já utilizado pelos compassos 15, 17, 28 e 29, e que comentamos no parágrafo anterior.

RESUMO

Com a análise da versão bossanovista preparada para esta marcha junina concluímos que as relações de desdobramento harmônico levantadas entre seis pares de acordes podem até ser colocadas num segundo plano posto existirem razões e preocupações de ordem horizontal que explicam perfeitamente os encadeamentos. Em suma a linha BN apresenta notas pedais agudas, cromatismos (bordaduras), tomada de caminhos harmônicos opcionais e ocorrência reiterada de clichês.

SE VOCÊ JURAR

Ismael Silva & Francisco Alves, 1931

Samba

5

D7 G D7/A

D T D

G6 $A_m^7_4$ $G\#7(b5)$

D7(11) D7(#11)

5

Em Em/G B7/F# E7

Tr (D) (D) (D)

Em Em/G B7/F# B7(#5) E^7_9

10

E7/G# Am Am/C Em F#7 B7 Em

Sr (D) (D) Tr

E7(b9) Am7 $F\#m7(b5)$ Em F#7 B7 Em7

A_m6

5

1. 2. Fim

D7 Em

D Tr = { T

A7(13) A7(b13) Am7 D^7_9 Em Em7

$D7(9/11)$

20

B7

D

Em/G

B7/F#

D#9

B7

B7(#5)

Em7

B7(b9)

25

E7

E7/G#

Am

(D)

S

Em/G

E7

E7(b9)

Am7

30

D.C. ao Fim

Am/C

Em

F#7

B7

Em

D7

Am7

D9

F#m7(b5)

B7/F#

(D)

D

T = Tr

(D)[Tr]

A7(13)

(b13)

Am7

D7(9/11)

Am6

Am9(#11/13)

SE VOCÊ JURAR

a) <u>Total de pares</u>	41	
Pares com mesmo radical	29	71%
Pares com radicais diferentes	12	29%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	29	
Pares de acordes diferentes	19	66%
Pares de acordes idênticos	10	34%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	12	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	8	67%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	4	33%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
03	D7/A	Am7(4)	D7(11)
04	D7/A	G#7(b5)	D7(#11)
11	Am/C	F#m7(b5)	Am6
16	D7	Am7	D7(9-11)
22	B7	D#dim	B7(b9)
30	(idem 11)		
30	Am/C	B7/F#	Am9(#11-13)
34	(idem 16)		

COMENTÁRIOS

Os quatro acordes BN sem relações de desdobramento harmônico com seus pares VG ocorreram nos compassos 15 e 33. Em ambos compassos verifica-se o clichê harmônico entre os acordes envolvidos, **A7(13)** e **A7(b13)**, realizado por meio de cromatismo descendente da voz aguda. Funcionalmente parece ter ocorrido substituição da dominante (VG) pela dominante da dominante (BN).

Estendendo a análise ao compasso seguinte vemos que a opção por **A7(13)** e **A7(b13)** propicia um caminho harmônico que dá início a uma série de cromatismos descendentes, sempre com manutenção de duas ou mais notas restantes nos acordes.

Alguns recursos já verificados em versões BN anteriormente analisadas reaparecem nesta amostra. A seguir faremos alguns comentários a respeito.

Pedal na voz aguda (nota ré) é verificado do compasso 01 ao 04. Neste mesmo trecho ainda é presente o clichê entre **Am7(4)** e **G#7(b5)**, igualmente realizado por cromatismo descendente, agora sobre duas vozes graves, e com a quarta transformando-se na quinta diminuta do segundo acorde. Assim como em casos similares já vistos antes, a bordadura envolve notas acrescentadas aos acordes.

Novo cromatismo descendente é claro nos compassos 07 a 10, entre **B7(#5)**, **E7(9)** e **E7(b9)**. O uso de **B7(#5)** logo após a afirmação do mesmo acorde em sua tríade básica (no compasso 06) indica a preparação do clichê, sem o qual a harmonia transcorreria idêntica à versão tradicional. Entre os dois primeiros acordes o cromatismo envolve três notas. entre **E7(9)** e **E7(b9)** evidentemente ocorre o movimento de apenas uma.



No compasso 20 ocorre cromatismo descendente do baixo. E nos compassos 26 a 28, entre **E7(9)** e **E7(b9)**, outro clichê é evidente, semelhante ao analisado no parágrafo anterior.

RESUMO

Pela análise dos dados estatísticos conclui-se que a versão bossanovista preparada para este samba de 1931 foi obtida com a manutenção de 71% dos radicais, apenas acrescentando notas aos acordes. Todas as substituições, exceto o caso de dois acordes, ocorreram por desdobramento harmônico e mesmo os momentos de inclusão de clichês não chegaram a alterar a estrutura harmônica da versão tradicional.

ADEUS

Ismael Silva & Noel Rosa, 1932

Samba

First system of musical notation (measures 1-4) for the song "ADEUS". The notation includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed in a table format.

E		G#m	C#7	F#m	
T		Dr	(D)	Sr	
E ₉ ⁶	F# ₉ ⁷	B7(13)	E7M(9)	C#7(13) _ (b13)	F#m ₉ ⁷
E9(#11) E7M(₁₁ ⁹) G#m7(b13)			F#m7M(₁₁ ⁹) C#7(b13)		

Second system of musical notation (measures 5-8) for the song "ADEUS". The notation includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed in a table format.

	Am	B7	G°	E
	°S	D		T
F#m ₉ ⁷			B7(13)	E°
			B7(₁₁ ⁹)13	E7M(9)

equivalen

Third system of musical notation (measures 9-12) for the song "ADEUS". The notation includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed in a table format.

E7	A	C#7	F#m
(D)	S	(D)	Sr
E ₉ ⁷	E7(b9)	A6	C# ₉ ⁷
		C#7(b9)	F#m7M F#m7

Fourth system of musical notation (measures 13-16) for the song "ADEUS". The notation includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Below the staff, the harmonic structure is detailed in a table format.

G°		E	F#7	B7	E
D		T	(D)	D	T
A6	Am6	E ₉ ⁶	C#7(13) _ (b13)	F# ₉ ⁷	B7(13)
				E ₉ ⁶	B7(13)

D.C. ao Fim

ADEUS

a) <u>Total de pares</u>	27
Pares com mesmo radical	18 67%
Pares com radicais diferentes	9 33%

b) <u>Pares com mesmo radical</u>	18
Pares de acordes diferentes	18 100%
Pares de acordes idênticos	0 0%

c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	9
Pares com relações de desdobramento/equivalência	6 67%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	3 33%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	E	F#7(9)	E9(#11-13)
01	E	B7(13)	E7M(9-11)
02	G#m	E7M(9)	G#m7(b13)
04	F#m	C#7(b13)	F#m7M(9-11)
07	B7	F#m7(9)	B7(9-11-13)
07	Gdim	Edim	(equivalem)

COMENTÁRIOS

Os três pares de acordes sem relações de desdobramento harmônico serão comentados a seguir:

No compasso 06, curva BN, ocorre a manutenção do acorde **F#m7(9)** (relativa da subdominante ou Sr), indicando a tomada de caminho harmônico alternativo em relação à curva VG. Neste compasso **F#m7(9)** funciona como retardo até encontrar, no compasso 07, o seu par **B7**, com o qual possui relações de afinidade harmônica.

No compasso 13 ocorrem dois pares também sem afinidade harmônica mas que podem ser explicados pelo parâmetro horizontal. O emprego dos acordes **A6** e **Am6** em lugar de **Gdim**, ou seja, a opção pela subdominante e subdominante menor, constitui caminho harmônico alternativo. O encadeamento de ambos ainda evidencia o cromatismo descendente (floreio) de uma nota interna, efeito muito buscado pelo estilo e ocorrente em todas as versões BN analisadas anteriormente. A alteração no modo também se mostra sintomática e bastante corriqueira.

Outras considerações sobre a versão BN para este samba de 1932 vão a seguir.

No compasso 01, segundo as cifragens para violão, verifica-se pedal agudo na nota **sol#** enquanto demais realizam cromatismos descendentes, exceto o baixo.

No compasso 03 ocorre clichê caracterizado pelo movimento cromático descendente da voz aguda (décima-terceira para décima-terceira menor). Cromatismo que tem continuidade no compasso seguinte quando no encadeamento com **F#m7(9)** envolve

as duas vozes agudas. O emprego da dominante individual de **F#m7(9)**, no compasso 04, reitera os cromatismos, agora nos dois sentidos, enriquecendo a bordadura.

No compasso 07 a função de dominante é atingida em retardo com relação à curva VG e dá início, com o acorde **B7(13)**, a uma série de cromatismos e clichês que se estenderá até o compasso 12. Por todos os dez acordes do trecho a voz mais aguda move-se cromática e descendente, indo de sol# até dó#. As notas acrescentadas aos acordes passam a desempenhar papéis marcantes nestes encadeamentos.

No compasso 14 encontramos o clichê que utiliza o movimento cromático descendente feito pela décima-terceira: **C#7(13)** - **C#7(b13)**. E no compasso seguinte, entre **F#7(9)** e **B7(13)**, arma-se pedal na voz aguda (nota sol#), acompanhado de cromatismos descendentes nas duas vozes vizinhas. De volta ao compasso 14 verificamos que o acorde **C#7(13)** é dominante individual do acorde que o segue, dando início a uma sequência de dominantes encadeadas, até atingir a tônica no fim do compasso 15.

RESUMO

A análise da versão bossanovista de **Adeus** evidencia o emprego dos seguintes recursos: clichês formados por cromatismos descendentes, pedais agudos, longos movimentos cromáticos da voz mais aguda e uso de dominantes individuais. Numericamente não houve pares de acordes idênticos e 67% dos pares mantiveram seus radicais, indicando serem as notas acrescentadas recursos muito importantes para a sonoridade típica do estilo.

BOAS FESTAS

Assis Valente, 1933

Marcha Natalina

Musical notation system 1 (measures 1-6):

Bb7		Eb		Ab		Eb
D		T		S		T
Eb ⁶ ₉	Bb7(13)	Eb ⁶ ₉		Fm ⁷ ₉	Bb7(13)	Eb ⁶ ₉
Bb7(⁹ ₁₁)13				Ab7M(13) Ab7M(⁹ _{#11})13		

Musical notation system 2 (measures 7-12):

Gm		F7		Bb7
Tr		(D)		D
Db ⁷ ₉	C ⁷ ₉	F7		Bb7(13)

Musical notation system 3 (measures 13-18):

Eb		Bb7		Eb		Gm7
T		D		T		Dr
Eb ⁶ ₉				Ab/Bb	Bb7(b9)	Eb ⁶ ₉
				Bb7(⁹ ₁₁)		Gm7(¹¹ _{b13})

Musical notation system 4 (measures 19-24):

Gb°	Fm	Bb7	Fm	
(D)	Sr	D	Sr	
Eb°	Fm7		Fm	Db7M/Eb
equivalen		Bb7(⁹ ₁₁)	Fm7(13)	

29

1. 2.

Fim

E♭7 E♭ B♭7 E♭

D T D T

E♭7(13) B♭7(b13) E♭⁶₉ B♭7(13) E♭⁶₉

Pares com mesmo radical	15	57%
Pares com radicais diferentes	13	57%
Pares de acordes diferentes	2	13%
Pares com radicais diferentes	10	
Pares com relações de desdobramento/quebração	8	50%
Pares com relações de desdobramento/quebração	2	20%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou quebração

Conjuncto	V3	BN	Resultado
01	E♭7	E♭8(9)	E♭7(9-11-13)
05	A♭	Fm7(9)	A♭7(9-11-13)
08	A♭	E♭7(13)	A♭7M(9-11-13)
18	E♭7	A♭/E♭	E♭7(9-11)
21	Gm7	E♭9(9)	Gm7(11-13)
22	G♭dim	E♭dim	(equivalência)
25	E♭7	Fm7	E♭7(9-11)
29	Fm	D♭7(9/11)	Fm7(13)



BOAS FESTAS

a) <u>Total de pares</u>	25	
Pares com mesmo radical	15	60%
Pares com radicais diferentes	10	40%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	15	
Pares de acordes diferentes	13	87%
Pares de acordes idênticos	2	13%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	10	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	8	80%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	2	20%

Pares de acordes com relações harmônicas de desdobramento ou equivalência:

<u>Compasso</u>	<u>VG</u>	<u>BN</u>	<u>Resultante</u>
01	Bb7	Eb6(9)	Bb7(9-11-13)
05	Ab	Fm7(9)	Ab7M(13)
06	Ab	Bb7(13)	Ab7M(9-#11-13)
18	Bb7	Ab/Bb	Bb7(9-11)
21	Gm7	Eb6(9)	Gm7(11-b13)
22	Gbdim	Ebdim	(equivalem)
25	Bb7	Fm7	Bb7(9-11)
28	Fm	Db7M/Eb	Fm7(13)



COMENTÁRIOS

Não se verificou afinidade harmônica entre os dois pares formados por **Cm + Db7(9)** e **Cm + C7(9)**, nos compassos 09 e 10. Percebe-se no entanto que o encadeamento dos dois acordes BN (**Db7(9)** e **C7(9)**) citados permite o movimento cromático paralelo descendente de todas as vozes, procedimento que leva o violonista à manutenção do formato dos dedos da mão esquerda e a caminhar sobre a escala do instrumento. Funcionalmente falando, o acorde **Db7(9)** antecedendo **C7(9)** pode ser analisado como dominante individual substituta. No compasso 10 a substituição de **Cm** por **C7(9)** e a consequente mudança de modo não causa choque com a melodia do canto, constituindo caminho harmônico alternativo e de colorido bossanovista. Ainda neste trecho, e pelos compassos 09 a 13, o encadeamento BN realiza uma sequência de dominantes individuais envolvendo os quatro acordes ali ocorrentes.

Outras considerações.

Nos compassos 05 e 06, curva BN, ocorre clichê harmônico envolvendo os dois acordes. Ali se mantém a nota mais aguda como pedal enquanto as demais seguem desenho descendente. O pedal é feito, respectivamente, pela nona e décima-terceira adicionadas aos acordes.

No compasso 18, entre **Ab/Bb** e **Bb7(b9)**, outro clichê harmônico ocorre, caracterizado pelo movimento cromático descendente das duas notas mais agudas dos acordes. Funcionalmente não houve alteração, apenas que o acorde de **Bb7** é atingido em defasagem com relação à curva VG e antecedido do acorde que, em essência, é de natureza semelhante e que funciona como antecipação.



Nos compassos 27 e 28 ocorre encadeamento realizado apenas com o movimento descendente do baixo e entre acordes de natureza semelhante (**Fm** e **Db7M/Eb**), constituindo floreio.

Do compasso 29 ao 31, pelos acordes **Bb7(13)**, **Bb7(b13)** e **Eb6(9)**, nota-se o movimento cromático descendente de uma das vozes (notas sol, solb e fá). Clichês idênticos, com o ornamento décima-terceira - décima-terceira menor, foram verificados nas curvas bossanovistas de praticamente todas as demais amostras de estudo, conferindo às harmonias o colorido próprio ao estilo.

RESUMO

Numericamente prevaleceram os casos de manutenção dos radicais com acréscimo de notas aos acordes (60% dos pares). Dos restantes, num total de dez, apenas dois não mantiveram relações de afinidade harmônica, sendo então explicados horizontalmente, mas sem causarem alterações relevantes no caminho harmônico tradicional (curva VG). O caráter bossanovista foi obtido, portanto, por meio de enriquecimento harmônico favorecido pelas dissonâncias (notas acrescentadas), desdobramentos harmônicos (desenvolvimentos verticais dos acordes VG), inclusão de clichês típicos ao estilo e tratamento do acompanhamento instrumental segundo uma harmonia a quatro vozes favorecendo cromatismos descendentes e floreios.

PARTE V**CONCLUSÕES****1. ANÁLISES ESTATÍSTICAS**

A abordagem das dez amostras bossanovistas como um todo resultou nos seguintes dados estatísticos:

a) <u>Total de pares</u>	421	
Pares com mesmo radical	316	75%
Pares com radicais diferente	105	25%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	316	
Pares de acordes diferentes	248	78%
Pares de acordes idênticos	68	22%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	105	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	72	69%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	33	31%

E a abordagem das dez amostras dos anos trinta:

a) <u>Total de pares</u>	364	
Pares com mesmo radical	264	73%
Pares com radicais diferentes	100	27%
b) <u>Pares com mesmo radical</u>	264	
Pares de acordes diferentes	230	87%
Pares de acordes idênticos	34	13%
c) <u>Pares com radicais diferentes</u>	100	
Pares com relações de desdobramento/equivalência	69	69%
Pares sem relações de desdobramento/equivalência	31	31%

COMENTÁRIOS

Com relação ao que nos é apresentado pelo item "a" e confrontadas as curvas VG e BN das dez amostras bossanovistas, verifica-se que do total de 421 pares ocorreram 105 substituições de acordes, o que colocado em outros termos indica ter havido 25% de pares com radicais diferentes. Nos pares restantes (75%) os radicais (A, B, C, D, E, F, G) e os modos dos acordes se mantiveram, não havendo substituições. A curva BN, portanto, e em sua maior parte, evidenciou ter sido elaborada a partir das funções básicas propostas na versão velha-guarda, às quais acrescentaram-se notas estranhas às suas tríades. As dez amostras de confronto (anos 30) tiveram comportamento muito semelhante neste item.

O item "b", abordando o comportamento dos pares com mesmo radical, indicou que no grupo de músicas da Bossa Nova houve maior ocorrência de pares de acordes idênticos, ou seja, em 22% dos pares com mesmo radical tampouco houve acréscimos de notas. No grupo das dez amostras dos anos 30 o número de acordes idênticos (do confronto entre as curvas VG x BN) foi menor, totalizando 13% do total de pares com mesmos radicais e modos. Apesar desta diferença de 9 pontos percentuais entre os dois grupos de amostras podemos concluir que os comportamentos dos pares tratados no item "b" também foram bastante aproximados. Mais importante que a pequena diferença numérica, entretanto, é a constatação de que no conjunto dos pares de acordes de mesmos radicais e modos prevalecem (com aproximadamente 82%) as diferenças proporcionadas pelas notas adicionadas às tríades: sétimas maiores, nonas, décimas-primeiras e décimas-terceiras.

Por fim, e com relação aos dados do item "c", verificamos que o comportamento em ambos os grupos de amostras foi absolutamente idêntico. Dos totais de pares com radicais diferentes a sua maioria (69%) denotou a presença de afinidades harmônicas por desdobramento (desenvolvimento vertical) ou equivalência (inversão). Demais casos de substituições de acordes (31%), pouco menos de 1/3 do total, explicaram-se por razões de ordem horizontal: inclusão de dominantes individuais, de clichês e preocupações com a condução das vozes acompanhantes, principalmente.

Em síntese, ficou claro numericamente que as curvas BN foram obtidas em sua maior parte por meio de:

- 1) manutenção dos acordes/funções VG acrescentando-lhes notas;
- 2) substituição de acordes/funções VG com manutenção de relações de afinidade harmônica (desdobramento/equivalência) entre os pares.

Ambos os parâmetros, é claro lidam essencialmente com um dado único, ou seja, a busca do desenvolvimento vertical para os acordes. O fato de esta pesquisa ter-se restringido a partituras com cifragens para o violão pode ter condicionado estes resultados. As limitações técnicas deste instrumento impedem a montagem de acordes complexos sem a exclusão de notas. Por isso, e neste processo, normalmente chega-se a um grupo de notas que não obstante ser um prolongamento vertical de uma certa tríade acaba por ser nomeado de maneira diversa, e a partir de uma outra fundamental.

Uma análise paralela que fosse feita sobre cifragens para teclado, por exemplo, talvez causasse alterações nos presentes dados, principalmente naqueles que dizem respeito às relações de desdobramento e equivalência. Mas nossa preferência por cifragens violonísticas já foi plenamente explicada e justificada na parte desta pesquisa que trata dos métodos de trabalho (p.61). A opção pelas cifragens de apenas um instrumento constituiu acima de tudo um imperativo metodológico, delimitando o espectro para coleta de dados de forma a possibilitar a execução das etapas da pesquisa no tempo útil previsto.

2. ADEQUAÇÃO DAS HARMONIAS ALTERNATIVAS

As harmonias alternativas, logo depois de preparadas e a nós entregues, foram transcritas imediatamente nas respectivas partituras, livres de quaisquer alterações ou ajustes de nossa parte. Notamos, logo de início, a existência de elevado número de acordes com sétima nas versões tradicionais preparadas para o grupo de amostras bossanovistas. Esse fato foi por nós encarado com naturalidade já que o objetivo era criarem-se versões harmônicas à maneira tradicional e não meros encadeamentos de acordes simples. Levamos em conta também que os acordes com sétima de forma alguma foram privilégio da música da Bossa Nova, muito pelo contrário. Por isso, o emprego, mesmo que acessório, desses acordes ficou condicionado aos critérios pessoais do

arranjador por nós convidado a realizar a tarefa e plenamente de acordo com a premissa de se estruturarem versões "velha-guarda" e não apenas extraírem-se dos acordes bossanovistas as notas acrescentadas.

No geral as tentativas de simplificação harmônica das dez amostras bossanovistas puderam ser aplicadas sem prejuízo da coerência musical. Este procedimento, no entanto, tirou-lhes o caráter e colorido sonoro, próprio ao estilo BN. Em grande parte dos casos bastou a eliminação de notas acrescentadas aos acordes (sétimas maiores, nonas, décimas-primeiras e décimas-terceiras) para que o sentido bossanovista ficasse definitivamente prejudicado. Apenas em uma amostra, *Samba de Uma Nota Só*, a simplificação harmônica causou grande transfiguração à música, principalmente em sua primeira parte. Ali a harmonia de natureza mais elaborada completa e compensa a simplicidade melódica do canto, equilibrando ambos parâmetros entre si. Somente neste caso fomos levados a concluir que a tentativa de simplificação da harmonia não pôde ser levada a cabo sem uma drástica transfiguração e empobrecimento do resultado final.

A aplicação de uma harmonia arrojada e de caráter BN às dez amostras da década de trinta transcorreu sem problemas, demonstrando haver perfeita coerência e lógica musical entre os novos procedimentos harmônicos e as linhas melódicas originais da época. Para tanto, e em 87% dos pares de mesmo radical (item "b"), bastou acrescentar de notas os acordes. Os pares com radicais diferentes (índice de substituição de acordes) atingiram 27% do total do item "a". As relações de desdobramento ou equivalência ocorreram em 69% dos pares com radicais diferentes e só os restantes 31% tiveram as substituições realizadas apenas em função de acréscimo de dominantes individuais (substitutas ou não), uso de caminhos harmônicos alternativos propiciando clichês e preocupações com cromatismos (quase sempre descendentes) e condução das vozes. Neste aspecto cabe frisar que o violão passou a realizar acompanhamento muito mais elaborado, praticamente seguindo uma harmonia a quatro vozes. Deixou de ser, no

contexto, mero apoio harmônico e passou a criar, com o canto, intrincada rede de relações e contrapontos, enriquecendo o resultado final.

3. RECURSOS HARMÔNICOS DE USO REITERADO NAS CURVAS BN

- movimento cromático descendente do baixo
- cromatismos entre notas de acordes de mesmo radical e função
- notas pedais agudas
- dominantes individuais substitutas
- movimentos cromáticos descendentes na voz aguda
- cromatismos paralelos
- acordes com sétimas maiores
- caminhos harmônicos alternativos sempre propiciando clichês e cromatismos entre uma ou mais vozes
- clichês construídos sobre o cromatismo de notas acrescentadas: nona -> nona menor e décima-terceira -> décima-terceira menor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a própria análise estatística revela (item "b"), em aproximadamente 82% dos pares com mesmo radical bastou acrescentar notas às funções para que o caráter bossanovista surgisse. Fator importante à criação do ambiente sonoro típico das curvas BN. Depreende-se daí que o tecido musical BN é perfeitamente tonal e que mantém no seu fundo harmônico praticamente todas as funções tradicionais. Dentre os pares de acordes com radicais diferentes (26% do total de pares) vemos que sua grande parte, aproximadamente dois-terços, apresentou relações harmônicas de desdobramento

(sobreposição de terças) ou equivalência (inversão). Apesar da troca de radicais ficou claro aqui que os acordes BN constituíram, sob este ponto de vista, desdobramentos verticais dos acordes VG, sendo este procedimento uma forma alternativa (e talvez inconsciente) de acrescentar notas estranhas à tríade, como já comentamos na secção 1 destas conclusões.

Um dos grandes trunfos com que a música BN acena é sem dúvida o novo tratamento dado ao acompanhamento violonístico. De lado a nova e original abordagem rítmica, verificamos o especial cuidado em executar as harmonias num intrincado movimento a quatro vozes, o que muito comumente faz com que a opção por certos acordes (a princípio estranhos à harmonia) fique subordinada às preocupações com a condução das vozes. Esta atitude propiciou a eleição de clichês tornados típicos ao estilo BN, notadamente aqueles resumidos no movimento cromático e descendente das vozes agudas (floreios nona -> nona menor e décima-terceira -> décima-terceira menor). Estes cromatismos, além de outros já especificados em partes anteriores deste trabalho e associados a uma série de recursos também já relacionados antes, fornecem às harmonias BN uma ambientação vaga e inusitada, obscurecendo a tradicional clareza e previsibilidade das cadências e encadeamentos de acordes. Certa dubiedade tonal também é favorecida quando, às vezes por limitações técnicas do violão, a terça ou outra nota da tríade é suprimida. Cromatismos paralelos, por sua vez, esvaziam a harmonia, camuflando os caminhos harmônicos e gerando sonoridades vagas e de nuances delicadas. Como os resultados da pesquisa indicam, o caráter bossanovista pôde ser obtido, e resumidamente, pela inclusão de: **a)** enriquecimento harmônico favorecido pelas dissonâncias (notas acrescentadas), **b)** desdobramentos harmônicos (desenvolvimento vertical dos acordes), **c)** inclusão de clichês (normalmente feitos sobre cromatismos descendentes de uma ou mais vozes da harmonia) e, **d)** tratamento do acompanhamento instrumental segundo uma harmonia a quatro vozes favorecendo cromatismos descendentes e floreios.

Com base nestas constatações não podemos negar que a harmonia bossanovista veio enriquecer a estrutura da canção popular e acrescentou-lhe novidades dignas de atenção e análise. Este grau de inovação, entretanto, relativiza-se à medida em que os novos procedimentos empregados são praticamente todos eles montados sobre a estrutura das mesmas funções tonais que têm servido de apoio às nossas composições populares de forma geral. Até mesmo quando nos referimos ao aspecto da forma mais suave de emissão vocal, importante característica da música bossanovista, devemos nos lembrar que essa tendência não era de forma alguma inédita e já se anunciava (como bem o frisamos em secções anteriores) em vários intérpretes precursores do movimento, tais como Mário Reis e Lupicínio Rodrigues.

Como já foi tratado em duas secções anteriores desta monografia - **Histórico do Movimento Bossa Nova** (p.22-23) e **Constatações Preliminares** (p. 37-41), além do aspecto harmônico (ponto central deste trabalho e de importância inquestionável), o movimento Bossa Nova empregou traços particulares em vários outros níveis, notadamente os rítmicos e interpretativos. Tendo isto em vista e sob os resultados atingidos com as análises harmônicas aqui desenvolvidas podemos afirmar que as novidades que a música da Bossa Nova nos apresenta parecem não trazer um desligamento brusco e radical com relação às formas tradicionais da canção popular. Em linhas gerais o que ocorreu foi a reutilização dos parâmetros básicos da canção e a inovação, em nuances mínimas e delicadas, dos componentes relativos a arranjo, rítmica, harmonia, instrumentação, poesia e canto.

BIBLIOGRAFIA

- AMÂNCIO, Moacir. José Ramos Tinhorão - Todo o Averso. Nicolau, Curitiba, v.45, p. 04-07, 1992.
- BELLEST, Christian & MALSON, Lucien. Jazz. Campinas, Papirus, 1989.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970.
- BRISOLLA, Cyro Monteiro. Princípios de Harmonia Funcional. São Paulo, Novas Metas, 1979.
- CABRAL, Sérgio. A Bossa Nova. In: CHEDIAK, Almir. Songbook Bossa Nova. 2a. ed., Rio de Janeiro, Lumiar, 1990 a. v.01, p. 14-17.
- _____. A Trajetória do Mestre. In: CHEDIAK, Almir. Songbook Tom Jobim. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990b. v.01, p. 29.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e Outras Bossas. 5a.ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- _____ & PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Invenção, 1965.
- CASTRO, Ruy. Chega de Saudade. A História e as Histórias da Bossa Nova. 2a. ed., São Paulo, Companhia das Letras. 1991.

CHEDIAK, Almir. Harmonia & Improvisação. Rio de Janeiro, Lumiar, 1986. 2 v.

_____. Songbook Bossa Nova. 2a. ed., Rio de Janeiro, Lumiar, 1990a. 5v.

CHEDIAK, Almir. Songbook Tom Jobim. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990b. 3 v.

GALVÃO, Walnice N. MMPB: Uma Análise Ideológica. Publicação Tusp, São Paulo, n.02, p. 18-31, 1968.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira, 1a. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1970-1972.
(Fascículos 01, 02, 05, 06, 07, 09, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43 e 48).

KOELLREUTTER, H.J. Harmonia Funcional. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1980.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n.34, pp. 63-70, 1992.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e Outras Bossas. 5a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 67-123.

PIGNATARI, Décio. Comunicação Poética. São Paulo, Cortez & Moraes, 1977.

SKIDMORE, Thomas. Brasil: De Getúlio a Castelo. 3a.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular - Da Modinha Lambada. 6a.ed., São Paulo, Art. Editora, 1991.



VASCONCELLOS, Gilberto. Música Popular: De Olho na Fresta. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977.

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Para a elaboração das três parâmetros utilizadas foram empregados materiais em
uma série de constantes de bibliografia.

CHIDIAK, Almir. Sombrão, Bossa Nova. 2a. ed. Rio de Janeiro, Lumen, 1968, 3v.

_____. Sombrão, Tom. 1a. ed. Rio de Janeiro, Lumen, 1968, 3v.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira ("HMPB"), 1a. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1970-
1972. (Coleção de fascículos e diários).

Na página seguinte relacionamos as vinte amostras de escrita, as fontes em que
foram encontradas, e sua localização nas referidas edições.

FONTES

Para a elaboração das vinte partituras utilizadas nesta pesquisa baseamo-nos em três títulos constantes da Bibliografia:

CHEDIAK, Almir. Songbook Bossa Nova. 2a. ed., Rio de Janeiro, Lumiar, 1990a., 5v.

_____. Songbook Tom Jobim. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990b., 3v.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira ("HMPB"), 1a.ed., São Paulo, Abril Cultural, 1970-1972. (Coleção de fascículos e discos).

Na página seguinte relacionamos as vinte amostras de estudo, na ordem em que foram analisadas, e sua localização nas referidas edições.



AMOSTRALOCALIZAÇÃO

<i>Manhã de Carnaval</i>	<u>Songbook Bossa Nova</u>	v.2, p.84-85
<i>Corcovado</i>	<u>Songbook Tom Jobim</u>	v.3, p.35-36
<i>Desafinado</i>	" " "	v.3, p.40-43
<i>Samba de Uma Nota Só</i>	" " "	v.2, p.90-91
<i>Chega de Saudade</i>	" " "	v.2, p.54-56
<i>Insensatez</i>	" " "	v.3, p.68-69
<i>Dindi</i>	" " "	v.3, p.44-45
<i>Maria Ninguém</i>	<u>Songbook Bossa Nova</u>	v.1, p.96-97
<i>O Barquinho</i>	" " "	v.1, p.108
<i>Samba Triste</i>	" " "	v.1, p.119

<i>Lenço no Pescoço</i>	HMPB 35, disco sonoro RCA s/n, 1971 (lado 1)
<i>Serenata</i>	HMPB 23, disco sonoro RCA s/n, 1971 (lado 1)
<i>É Batucada</i>	HMPB 48, disco sonoro RCA s/n, 1972 (lado 2)
<i>Divina Dama</i>	HMPB 17, disco sonoro RCA s/n, 1970 (lado 2)
<i>Lábios Que Beijei</i>	HMPB 27, disco sonoro RCA s/n, 1971 (lado 1)
<i>Vai, Meu Samba</i>	HMPB 29, disco sonoro RCA s/n, 1971 (lado 1)
<i>Sonho de Papel</i>	HMPB 09, disco sonoro RCA s/n, 1970 (lado 2)
<i>Se Você Jurar</i>	HMPB 12, disco sonoro RCA s/n, 1970 (lado 1)
<i>Adeus</i>	HMPB 12, disco sonoro RCA s/n, 1970 (lado 2)
<i>Boas Festas</i>	HMPB 14, disco sonoro RCA s/n, 1970 (lado 1)



