

## **A forma da canção na música popular brasileira das décadas de 1950 e 1960: construção e desconstrução da “canção crítica”**

MODALIDADE: PAINEL

*Rafael dos Santos*

*Universidade Estadual de Campinas – rdsantos@unicamp.br*

**Resumo:** A transcendência que a produção de música popular no Brasil ao longo das décadas de 1950 e 1960 teve para a história dessa música tem sido objeto de incessantes reflexões. Numa recente revisão crítica das principais teses construídas sobre o período, Santuza Naves divisa o nascimento de uma linhagem de canção à qual ela denomina “canção crítica”. Trocando em miúdos, trata-se “[d]o momento em que a canção se tornou reflexiva, que tomou a si mesma também como objeto” (ZAN & NOBRE: 2010, s/n). Se a década de 1950 e parte da seguinte pode ser caracterizada por albergar os esforços mais nítidos em direção a uma construção da canção entendida em termos daquela auto-reflexividade, o final da década de 1960 deu início a um processo de desconstrução desse objeto. Os trabalhos apresentados neste painel retratam temporal e tematicamente esse movimento, tomando o problema da forma na canção como mote principal. Em **“Outra vez”, samba-canção e bossa nova**, discute-se a importância da vinculação entre performance e estruturas e funções formais da canção para a construção do sentido da composição em seus matizes mais sutis. Em **“Bonita”: natureza, canção e forma em Tom Jobim** discute-se como aquele movimento de “tomar-se a si mesma como objeto” aprofunda suas raízes no âmago da própria forma musical. Finalmente, em **Adormece a canção e desperta a música instrumental: “Os sonhos” de Egberto Gismonti**, discute-se como mudanças na performance e na estruturação formal de uma canção colocam em relação materiais musicais de naturezas diversas no interior da forma canção AABA, apontando para a progressiva emancipação da linguagem instrumental.

**Palavras-chave:** música popular brasileira, décadas de 1950 e 1960, canção e forma

**The form of the song in Brazilian popular music of the 1950s and 1960s: construction and deconstruction of "critical song"**

**Palavras chaves:** música popular brasileira, década de 1950 e 1960, forma canção.

**Summary:** The transcendence that the production of popular music in Brazil during the 1950s and 1960s had for the history of this music has been the subject of incessant thoughts. In a recent critical review of the main theses built over the period, Santuza Naves marks the birth of a lineage of the song which she calls "critical song." Simply put, it is " (from) the moment when the song became reflective, which took itself also as an object" (ZAN & NOBLE: 2010, s / n). If the 1950s and part of the following decade may be characterized by sharper accommodated efforts towards building the song understood in terms of that self-reflexivity, the end of the 1960s started a process of deconstruction of that object. The papers presented in this panel depict that movement temporally and thematically, taking the problem of form in the song as the main theme. In "Outra vez", samba and bossa nova song, it is discussed the importance of linking performance and formal structures and functions of song to build the sense of composition in its most subtle nuances. In "Bonita": nature, form and song in Tom Jobim it is discussed how that movement to "take up the object itself as" deepens its roots in the heart of the musical form itself. Finally, in The song falls asleep and awakens instrumental music: "Dreams" by Egberto Gismonti, it is discussed how changes in formal structure and performance of the same song put over musical materials of various kinds within the AABA song form pointing to the gradual emancipation of instrumental language.

**Keywords:** Brazilian popular music, 1950s and 1960s, and song form

## “Outra vez”, samba-canção e bossa nova

Walter Garcia

Universidade de São Paulo – waltergarcia@usp.br

**Resumo:** Este texto compara duas gravações de “Outra vez” (A. C. Jobim), por Dick Farney (1954) e por João Gilberto (1960). O principal objetivo é discutir a presença da melancolia na forma do samba-canção e na forma da bossa nova. Para tanto, é feita a análise da *performance* de cada intérprete.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Antonio Carlos Jobim. Dick Farney. João Gilberto.

### “Outra vez”, samba-canção and bossa nova

**Abstract:** This text compares two recordings of “Outra vez” (A. C. Jobim), by Dick Farney (1954) and João Gilberto (1960). The principal purpose is to discuss the presence of melancholia in the samba-canção’s form, as it in bossa nova’s form. For that, an analysis of the *performance* of each interpreter is made.

**Keywords:** Brazilian Popular Music. Antonio Carlos Jobim. Dick Farney. João Gilberto.

## 1. Introdução

A música “Outra vez” é anterior à Bossa Nova. O João colocou o ritmo de bossa nova e seguiu com a orquestra. Eu tinha gravado com o Dick Farney, era um samba-canção. Teve uma fase em que o João pensou em pegar todos aqueles clássicos, como “Por causa de você”, e botar tudo em bossa nova, coisa que jamais fizemos. No caso da “Outra vez”, gravada pelo João, a música ficou com uns espaços, enquanto o ritmo vai correndo solto, e as frases melódicas aparecem de vez em quando. O grande salto do samba-canção para bossa nova foi essa batida do João. Essa batida do João hoje em dia está incorporada. O universo todo conhece essa batida (SOUZA, CEZIMBRA & CALLADO, 1995: 120).

Antonio Carlos Jobim concedeu essa entrevista na década de 1990. A primeira gravação de “Outra vez” (A. C. Jobim) foi realizada por Dick Farney em 1954, com orquestra regida por Alexandre Gnattali (FARNEY, 1997). João Gilberto gravou a composição em 1960, com direção musical de Tom Jobim, para o disco *O amor, o sorriso e a flor* (JOÃO GILBERTO, 1990). No *show Bossa Nova (New Brazilian Jazz)*, apresentado no Carnegie Hall, em Nova Iorque, em 21 de novembro de 1962, João a interpretaria apenas com seu violão e o acompanhamento de Milton Banana na bateria (JOÃO GILBERTO, 1982). Mas Jobim não cita a execução no Carnegie Hall, como tampouco cita que “Outra vez” foi gravada por Elizete Cardoso, com violão de João Gilberto, para o disco *Canção do amor demais*, lançado em 1958 (CARDOSO, 1998).

Espero não atribuir peso demasiado à entrevista de Jobim. Aceitando a forma como apareceu publicada, nela os assuntos são mais referidos do que comentados, e as intenções

ficam sobretudo sugeridas, num clima típico de bate-papo. Creio, porém, que ela nos dá um bom ponto de partida.

Meu objetivo é estudar um traço constitutivo, portanto não acidental, da gravação de “Outra vez” por João Gilberto em 1960. Esse traço é a melancolia. O sentimento também está presente na gravação de “Outra vez” por Dick Farney em 1954. No entanto, há diferenças de grau e de sentido entre a melancolia que estrutura uma gravação e a outra. A comparação entre os dois fonogramas possibilita uma análise produtiva, mas o estudo ainda está em processo. As considerações serão, assim, parciais. De todo modo, espera-se que o trabalho, que integra projeto de pesquisa com auxílio da Fapesp, possa contribuir para a discussão de um ponto que se mantém, até o momento, ofuscado na crítica da bossa nova.

Como se viu, na entrevista Jobim não se refere à melancolia da sua composição ou das gravações. “Outra vez” é evocada com o propósito de comparar a bossa nova e o samba-canção. Entre as duas formas teria havido um “grande salto”. A expressão torna manifesta a ideia de uma mudança abrupta. Em outras palavras, o prosseguimento dado pela bossa nova ao samba-canção é pensado ou é sentido mais como ruptura do que como continuidade. O elemento fundamental a determinar tal ruptura é o ritmo, definido a partir da “batida do João”. É certo que Jobim alude a umas poucas características rítmicas, enunciadas rapidamente. No exagero da linguagem informal, o reconhecimento que “o universo todo” tem da batida de João Gilberto sustenta a opinião. De fato, após a chamada bossa nova, altera-se a escala de difusão e de consumo até mesmo dos sambas-canção “clássicos” (outra marca da linguagem informal) compostos por Jobim, ainda quando a estilização do samba criada por João Gilberto não altera, nas gravações, a rítmica da composição (SINATRA & JOBIM, 2010).

Na mesma linha da fala de Jobim, até hoje a historiografia, a crítica, a crônica do período, a memorialística sublinharam, com maior ou menor acerto, as várias rupturas empreendidas pela bossa nova em relação ao samba-canção (BRITTO, 1966: 123; MEDAGLIA, 1986: 78; CASTRO, 1990; MACIEL & CHAVES, 1994; LENHARO, 1995: 108-109; TATIT, 2004: 48, 80-81). E, na consolidação da ideia, o traço melancólico da chamada bossa nova foi sistematicamente deixado de lado.

## **2. Dois temas distintos, duas melancolias diversas**

Voltemos a atenção àquelas duas gravações de “Outra vez”, por Dick Farney e por João Gilberto. De modo geral, desdobrando o comentário de Antonio Carlos Jobim, a

mudança rítmica entre uma gravação e a outra contribuiu decisivamente para que o tema da canção se modificasse. Não tratarei da configuração da “batida de João” e de seu cotejo com a “batida do samba-canção”, assuntos por mim tratados em extenso trabalho anterior (GARCIA, 1999). Tampouco levarei adiante uma impressão que, no entanto, julgo bastante acertada: a gravação de Dick Farney trai a influência pesada da balada estado-unidense, enquanto a de João Gilberto sintetiza um jeito brasileiro. Nos limites deste texto, a análise se centrará no canto dos intérpretes e na verificação da melancolia como traço expressivo.

A síntese do que se ouve com Dick Farney, em 1954, é “Tudo agora é só tristeza”, verso entoado na parte B. Na sua gravação, canta-se o fracasso amoroso repetido ou contínuo (o que nos leva a pensar em obsessão e masoquismo), a solidão e a saudade. Isso está bem de acordo com o imaginário do samba-canção dos bares e das boates de Copacabana na década de 1950, cujo exemplo mais radical em termos de autocomiseração é “Ninguém me ama”, de Antonio Maria e Fernando Lobo, gravado por, entre outros, Nora Ney (NEY, 1998). Mas, fique claro, nem “Outra vez” se equipara à alta dramaticidade de “Ninguém me ama”, nem a *performance* de Dick Farney exagera na expressão dos sentimentos.

Um aspecto importante a salientar é que a voz não faz pesar a marcação rítmica da melodia. Seguindo uma das linhas do canto popular, Dick Farney se preocupa em falar bem as palavras que canta. O ritmo dos versos se torna assim maleável – tal qual Frank Sinatra, a quem o estilo de Farney deve bastante, como se sabe. Talvez nem fosse necessário dizer, mas João Gilberto também participa dessa mesma linha de canto popular.

Por seu turno, a síntese da gravação de João Gilberto, em 1960, é “Até você voltar”, verso que finaliza a parte A. Canta-se a expectativa do fim da solidão, num outro modo de entoar “chega de saudade”. O que não quer dizer que se cante a plenitude amorosa ou qualquer estado para além do bem ou do mal. De forma direta, exprime-se um estado de alma que inclui tanto a saudade quanto a esperança. E se mostra quão solitário o sujeito se encontra, num outro modo de entoar “ah, por que estou tão sozinho”. Pelo simples fato de que se canta que a pessoa amada está longe, não retornou, é compreensível que se expresse tristeza. E realmente, conforme se analisará adiante, João Gilberto pronuncia de forma acentuada a palavra “tristeza”, no verso que melhor sintetiza o tema da canção com Dick Farney.

Observe-se que a letra já previa ambas as possibilidades, seja o maior investimento na tristeza, seja a saudade e a expectativa de seu término. O que a composição (letra cantada) definitivamente não celebra é apenas e tão somente a esperança, assim como não expressa uma solidão sem remédio.

No plano da melodia, a parte A varia um mesmo motivo, feito de apenas três notas (“Ou-tra vez”). Uma estrutura, portanto, obsessiva. Ao mesmo tempo, as próprias variações e o percurso harmônico sugerem movimento. Especialmente no paralelismo de “Vou sofrer, vou chorar”, quando a melodia deixa de ser totalmente diatônica. Mas é preciso ponderar sobre essa expansão da melodia. Já no motivo inicial, as notas trabalhadas não se prendem à tríade maior (1-3-5) do acorde de tônica, ali executado, pois se canta “Ou-tra vez” com os graus 7-9-6 da escala. (Observação: a fim de que a comparação seja mais fácil, as transcrições vão na mesma tonalidade, Dó Maior, a da gravação por João Gilberto; a tonalidade de Dick Farney é Ré Maior. Pelo mesmo motivo, adoto igual fórmula de compasso, 2/4, privilegiando a sensação que a batida da bossa nova sugere.)

Dick Farney

Cmaj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>dim

Ou - tra vez

João Gilberto

Cmaj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>dim(b13)

Ou - tra vez

Figura 1: Comparação entre o primeiro verso entoado por Dick Farney e por João Gilberto.

É certo que apenas João Gilberto canta o verso inteiro junto do acorde de tônica, como se vê na transcrição. E isso ocorre somente nesse ponto, isto é, na primeira vez que ele canta a parte A, a qual é executada três vezes na forma básica da canção (A-A-B-A). Na segunda e na terceira vez, João modifica o ritmo melódico, fazendo a nota Lá coincidir com o segundo acorde (repare-se que, na montagem do acorde ao violão, a nota Si substitui a nota Lá). Mas tampouco Dick Farney mantém o mesmo ritmo nas outras duas vezes em que entoou o motivo:

Dick Farney

Ou - tra vez Ou - tra vez

João Gilberto

Ou - tra vez Ou - tra vez

Figura 2: Comparação entre o verso “Outra vez”, entoado por Dick Farney e por João Gilberto, na segunda e na terceira vez que interpretam a parte A.

Avancemos na análise da parte A de “Outra vez”. A frase melódica com que se entoa “Vou sofrer, vou chorar” tem perfil descendente, e a intuição do sentimento melódico é reforçada pelo sentido das palavras (ou vice-versa; com essa frase melódica também se canta “Vou falar mal do mundo”). Esse movimento descendente, feito com notas diatônicas e não-diatônicas, prepara o verso “Até você voltar”, chave na gravação de João Gilberto:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Dick Farney' and shows a melodic line for the phrase 'A - té vo - cê vol - tar'. The notes are: A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The bottom staff is labeled 'João Gilberto' and shows a similar melodic line for the same phrase. The notes are: A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The phrasing and timing are different, reflecting the 'oitava' (eighth note) style mentioned in the text.

Figura 3: Comparação entre o verso “Até você voltar”, entoado por Dick Farney e por João Gilberto, na primeira vez que interpretam a parte A.

Como se percebe, João oitavou a frase em relação a Dick Farney. Isso foi bem importante para que o tema da canção se alterasse. Além de se tratar do fechamento da parte A, e portanto das estrofes nela cantadas, a frase melódica se constrói com escala diferente da que vinha predominando. Jobim utilizou o quarto grau da escala menor melódica (Lídio bVII), bastante adequada ao acorde Db7(#11), conhecido como sub V, ali executado (a nota Mi, antecipada por João, concerne ao acorde de tônica e assinala o retorno à escala de Dó Maior). Ao oitavar a frase, João Gilberto realçou toda essa construção musical. Ao mesmo tempo, seu canto abriu a sensibilidade do ouvinte, não importando o conhecimento que esse tenha da linguagem musical, para o entendimento de que solidão, saudade, tristeza – tudo isso permaneceria só “Até você voltar”. Firmou-se, assim, um núcleo de esperança.

Passemos agora para a parte B da canção e analisemos “Tudo agora é só tristeza”. Após a modulação para o V grau (Sol Maior), nesse ponto já se retornou à tonalidade de Dó Maior. O percurso harmônico, assim, modificou-se mas já reconduziu a sensação do ouvinte para o mesmo centro tonal do início da canção. É como se o sujeito-lírico reafirmasse o seu estado inicial, “sem amor”, após haver desabafado contra a incompreensão de “todo mundo”,

quando também a métrica dos versos se altera (de “Todo mundo me pergunta” até “Traz saudade de você”, cantam-se redondilhas maiores).

Dick Farney Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7  
Tu - doa - go - ra é só tris - te - e - za

João Gilberto Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7  
Tu - doa - go - ra é só tris - te - - za

Figura 4: Comparação entre o verso “Tudo agora é só tristeza” entoado por Dick Farney e por João Gilberto, na parte B da canção “Outra vez.

Se Dick Farney sublinha a emoção através do portamento, João Gilberto a intensifica ao prolongar a sílaba tônica de “tristeza”. E a frase da trompa, no arranjo de 1960, acentua a expressão melancólica. Por outro lado, embora não se analise a pulsação rítmica das gravações, a figura sugere que a voz de João Gilberto mantém um balanço mais sincopado. Além disso, sua dicção é mais leve que a de Dick Farney. E o andamento, na gravação de João, é menos desacelerado, o que também contribui para a mudança no tema da canção.

### 3. Conclusão com questões

Retomemos a ideia de que o samba-canção da primeira metade da década de 1950 é marca de um “tempo claramente distinto” daquele que passaria a ser lembrado como “os ‘anos dourados’ da era juscelinista”, cuja síntese musical seria a bossa nova. Entre aspas, cito trabalho do historiador Alcir Lenharo, no qual se apontam como características do período do samba-canção: quadro político “convulsionado”, “clima de pressões, ameaças e mortes”, dentre as quais, é claro, o suicídio de Getúlio Vargas (1954); meio artístico abalado pelas mortes de Francisco Alves (1952) e de Carmen Miranda (1955); e “uma onda ‘existencialista’” que a “intelectualidade notívaga de Copacabana” teria então cultivado. É nesse contexto que o samba-canção da zona sul carioca exprime “a celebração do amor impossível e da fatalidade da solidão” (LENHARO, 1995: 108-109).

Contra tal estado d’alma e contra tal momento histórico, cristalizou-se a ideia do caráter positivo e da modernidade da bossa nova. Ao samba da bossa nova, influenciado por procedimentos do *jazz* e da música de concerto, coube a virtude de ser afirmativo, junto das

qualidades de ser culto, jovem e sofisticado. E ao samba-canção, influenciado pela balada estado-unidense, pelo tango argentino ou pelo bolero mexicano e cubano, coube a pecha de soturno, junto dos defeitos de ser grandiloquente, envelhecido e vulgar. Antonio Carlos Jobim comentou o assunto em mais de uma entrevista (citarei a que considero mais exemplar):

O que a Bossa Nova tem de mais interessante é você cantar a vida, cantar o sol, as coisas boas. Porque, antes da Bossa Nova, a música brasileira era o clube da fossa. O que se fazia era samba-canção com letra de tango: “Não, eu não quero lembrar que te amei...” (*cantando*) [“Caminheiros”, de Herivelto Martins, gravada por Francisco Alves em 1947]. Era um tal de não, não quero, nunca mais – uma tragédia! Aí veio o Vinícius e implantou o *sim*: “Eu sei que vou te amar/ Por toda a minha vida eu vou te amar” ou “Eu sei e você sabe já que a vida quis assim/ Que nada nesse mundo levará você de mim” (*cantando*). E então veio o Ronaldo Bôscoli e fez o sol raiar: “Dia de luz, festa do sol/ E o barquinho a deslizar/ No macio azul do mar...” (*cantando*). Foi uma coisa notável na música brasileira (JOBIM, 1988: 51 e 55).

A comparação entre as duas gravações de “Outra vez” indica que as coisas precisam ser repensadas. Conforme se disse, não se trata de negar as diferenças de grau entre a melancolia do samba-canção e a melancolia da bossa nova. No ponto em que se encontra, o que esta análise encaminha é a discussão do ofuscamento da melancolia na crítica da bossa nova. Ofuscamento que pode (no sentido mesmo de possibilidade) ter servido a vários propósitos, afora o de ouvir cantar o *alegre otimismo* da utopia desenvolvimentista: defesa da legitimidade artística da bossa nova; defesa de uma determinada estética nacionalista; defesa de uma determinada linha da arte moderna; defesa de uma determinada sensibilidade popular.

Mas também se pode acrescentar, com base em ocorrências recentes, outros tantos propósitos: banalização da forma da bossa nova e de seus *standards* no mercado fonográfico; eficácia publicitária quando o *target* faz parte da elite econômica – isto é, consolidação da bossa nova enquanto ritmo discretamente divertido para uma classe social muito bem-sucedida; idealização dos *anos dourados* “como a idade de ouro”, como um tempo em que a zona sul do Rio de Janeiro “parecia de fato um paraíso” (VENTURA, 1994: 17). Pois o certo é que já se tornou um clichê afirmar que a bossa nova faz a trilha do Brasil ideal ou até mesmo do paraíso na Terra, depois que a propaganda comercial, a *novela das 9* e o cinema *hollywoodiano* investiram nessa imagem, abstraindo da melancolia da bossa nova – ou, pelo menos, abstraindo da melancolia do canto de João Gilberto.

## Referências

### Livros

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOBIM, Antonio Carlos. *Playboy entrevista Tom Jobim*. *Playboy*, São Paulo, nº 9, set. 1988. pp. 44-55.

LENHARO, Alcir. *Cantores de rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos & CHAVES, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli – depoimentos a L. C. Maciel e A. Chaves*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. pp. 67-123.

SOUZA, Tárík de; CEZIMBRA, Márcia & CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

### **Gravações em disco**

CARDOSO, Elizete. Outra vez. Autor: A. C. Jobim. In: CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. CD FT 1801, Festa/ Movieplay, 1998.

FARNEY, Dick. Outra vez. Autor: A. C. Jobim. In: JOBIM, Antonio Carlos. *Meus primeiros passos e compassos*. CD RVCD-110. Revivendo, 1997.

JOÃO GILBERTO. Outra vez. Autor: A. C. Jobim. In: JOÃO GILBERTO. *O amor, o sorriso e a flor*. LP MOFB 3151. Odeon, 1990.

\_\_\_\_\_. Outra vez. Autor: A. C. Jobim. In: VÁRIOS. *Bossa Nova at Carnegie Hall*. LP AFLP 82536, 1982.

NEY, Nora. Ninguém me ama. Autores: Antonio Maria e Fernando Lobo. In: VÁRIOS, *Os grandes sambas da história*. CD 7432155290-2. BMG/ RCA, 1998.

SINATRA, Francis Albert & JOBIM, Antonio Carlos. *The complete reprise records*. CD CRE 32026. Concord Records, 2010.

ANEXO – Letra de “Outra Vez” (Antonio Carlos Jobim)

[Parte A]

Outra vez

Sem você

Outra vez

Sem amor

Outra vez

Vou sofrer, vou chorar

Até você voltar

[Parte A]

Outra vez

Vou vagar

Por aí

Pra esquecer

Outra vez

Vou falar mal do mundo

Até você voltar

[Parte B]

Todo mundo me pergunta

Por que ando triste assim

Ninguém sabe o que (é que) eu sinto

Com você longe de mim

Vejo o sol quando ele sai

Vejo a chuva quando cai

Tudo agora é só tristeza

Traz saudade de você

## “Bonita”: natureza, canção e forma em Tom Jobim

*Gabriel S. S. Lima Rezende*

*Universidade Estadual de Campinas/ Universidade Federal da Integração Latinoamericana –  
gabriel\_baixo@yahoo.com.br*

*Rafael dos Santos*

*Universidade Estadual de Campinas – rdsantos@unicamp.br*

**Resumo:** Este artigo discute o papel da natureza em alguns aspectos da trajetória de Tom Jobim. Inicialmente, aborda o problema da “erosão” pela ação do homem e a busca por uma experiência integradora. Essa discussão abre as portas para o problema central do artigo: o sentido que a elaboração formal da canção ganha nas mãos do compositor. Ambos os problemas estão mediados por considerações sobre certas transformações ocorridas na esfera da produção de música popular no Brasil na década de 1950, e alinhavados pela discussão sobre a incorporação de aspectos do romantismo no pensamento e na obra de Jobim.

**Palavras-chave:** Bonita. Tom Jobim. Natureza. Forma e canção.

**Abstract:** This article discusses the role of nature in some aspects of the trajectory of Tom Jobim. Initially, it addresses the problem of "erosion" by human experience and the search for an integrating experience. This discussion opens the door to the central problem of the article: the sense that the formal establishment of the song gets into the hands of the composer. Both problems are mediated by considerations about certain transformations in the sphere of production of popular music in Brazil in the 1950s, and tacked by the discussion about the incorporation of aspects of romanticism in the thought and the work of Jobim.

**Keywords:** Bonita. Tom Jobim. Nature. Form and song.

### 1. A natureza em Jobim: erosão e comunhão

A natureza é um tema recorrente na trajetória de Tom Jobim. Estamos acostumados a encontrá-la vinculada ao problema de sua “erosão” – para utilizar um termo que aparece repetidamente nas entrevistas dadas pelo compositor – pela ação do homem. Em uma dessas entrevistas, concedida a Carlos Lacerda e publicada numa edição de 1970 da Revista Manchete, Jobim comenta:

“Pode ser que a nossa *civilização* seja muito avançada. Mas, faz muita fumaça. É uma fumaceira subindo... No ABC paulista, no Rio, em Nova Iorque, Los Angeles... Então, é a lenha, botar o mar pra baixo, matar os pássaros e depois, quando não houver mais árvores, é botar fogo no capim – se pegar fogo. E a erosão é aquela coisa. O mundo cai mais eles varrem. Cai tudo dentro do sumidouro.” (COELHO & CAETANO: 2011)

Curiosamente, esse comentário de Jobim – que vincula de maneira clara, e com ironia velada, o suposto estágio avançado da civilização ocidental com a projeção de uma catástrofe ambiental – aparece para contestar à seguinte provocação de seu interlocutor: “[s]ua atitude [a de Jobim] diante da mecanização do mundo e da ruína da natureza é romântica” (IDEM). Se a designação “romântico” não é capaz de esclarecer plenamente esse aspecto do

pensamento e das ações de Jobim<sup>1</sup>, parece inegável que eles incorporam algo daquela “visão de mundo” que se disseminou pela Europa ao longo do século XIX, sobretudo no que se refere aos problemas advindos do avanço das sociedades urbano-industriais a partir da segunda metade daquele século. Assim, numa entrevista do mesmo ano, publicada numa edição do *Jornal do Brasil*, o compositor lamenta que “[n]ão existem mais praias na GB. Existem Volkswagens. Existe poluição: estragar o mar, tão indestrutível. É o *progresso*.” (COELHO & CAETANO: 2011).

É justamente nesse período que surgem uma série de canções que Nastrovski reúne sob a designação de “músicas ecológicas”: *Chovendo na Roseira*, *Boto*, *Correnteza*, *Passarim*, além das peças instrumentais *Rancho das Nuvens* e *Nuvens Douradas* (NESTROVSKI: 2003, p. 35). Pertencente a essa temática e a esse período da produção jobiniana, se destaca a canção *Águas de Março*<sup>2</sup>. Das oposições que a poesia constrói para serem diluídas pelas “águas” (FARIA: 2009, pp. 199-200), nos importa aqui destacar que o tema da “erosão” – enquanto força desagregadora da relação entre homem e natureza – é contrabalanceado pela busca de uma experiência integradora. Algo dessa busca já se havia manifestado, por exemplo, na citada entrevista ao *Jornal do Brasil*, quando o compositor comenta que leu “um livro de um cara lá no sítio”:

“Ele fala, rapaz, como ser feliz em dez alqueires de terra. Ensinar a plantar o feijão das águas, o feijão da seca, o feijão de vara, as épocas, a chuva, né? E diz que a casa deve ser feita em lugar alto, ventilado, soalheiro... Soalheiro! Não é genial? Ensina a fazer, a plantar cana, a fazer garapa, o vinagre, a cachaça, o açúcar – mascavo e branco, né? Ensina a castrar os porcos, a estrumar a terra, a revezar as... Como se diz? Você não pode plantar sempre no mesmo lugar, porque senão a terra fica cansada né? Oh meu Deus, como se diz? A erosão né? O problema da erosão... fazer marmelada, goiabada, pessegada...” (COELHO & CAETANO: 2011).

A felicidade buscada num movimento de regresso à comunhão perdida com a natureza aparece, portanto, como contrapartida à “erosão” causada pela ação do homem, pelo progresso e pela civilização. Natureza e romantismo, ou melhor, uma visão romântica da natureza ganha, assim, uma configuração positiva.

## **2. Transição: o criador e a criação**

O interesse romântico pela natureza toca, ainda que indiretamente, em um aspecto que consideramos importante para a produção de Jobim. Trazê-lo à tona e evidenciar seu sentido no contexto da produção de canção brasileira da segunda metade do século XX é o objetivo central deste trabalho. Para alcançá-lo continuaremos construindo o trajeto que se delinea através da vinculação entre ideais e expressões de caráter romântico dispersos nas

entrevistas do compositor. Por exemplo, ao ser perguntado por uma artista do porte de Clarice Lispector sobre “[c]omo é que você sente que vai nascer uma canção”, Jobim responde aquilo que poder-se-ia esperar nesse diálogo entre “gigantes”: “As dores do parto são terríveis. Bater com a cabeça na parede, angústia, o desnecessário do necessário, são os sintomas de uma nova música nascendo. Eu gosto mais de uma música quanto menos eu mexo nela. Qualquer resquício de *savoir-faire* me apavora” (COELHO & CAETANO: 2011).

Sabe-se que o doloroso processo da criação enquanto irrupção de angústias, conflitos, emoções incontrolláveis etc. na forma de produto artístico é uma das peças mais importantes no processo de construção da representação romântica do artista. Mas concentremos nossas atenções na sua contrapartida, a criação. Ela será tanto melhor quanto menos “know how”, quanto menos “saber fazer”, em outras palavras, quanto menos artifício estiver envolvido em sua configuração. Sua espontaneidade a conectaria de forma mais direta com o conteúdo emotivo que impulsionou o processo criativo. Dando continuidade à discussão sobre o tema da criação, Clarice Lispector indaga ao seu interlocutor: “[m]uitas vezes, nas criações em qualquer domínio, pode-se notar tese, antítese e síntese. Você sente isso nas suas criações. Pense”. Como bom conhecedor que é dos artifícios de seu ofício, Jobim responde: “Sinto demais isso. Sou um matemático amoroso, carente de amor e de matemática. Sem forma não há nada” (IDEM). Aqui também é necessário certo cuidado para que a nossa atenção não se deixe seduzir pelo que é mais reluzente. Tanto o coexistir dos opostos (matemática e amor/ razão e emoção) quanto o cantar aquilo que não possui também constituem ingredientes importantes na configuração romântica do artista. Mas há uma questão mais sutil que se esconde nas entrelinhas da pergunta de Lispector e da resposta de Jobim, que tem importância decisiva para este trabalho. Em momento algum da formulação da primeira colocou-se explicitamente o problema da forma, e em momento algum da resposta do segundo apareceu o mecanismo de sua constituição: aquilo sobre o que se falava era demasiado óbvio para ambos para necessitar maiores explicações. A ordenação lógica do pensamento artístico em torno da dinâmica entre os três momentos da dialética é um dos principais artifícios de construção formal. Ao mesmo tempo, enquanto síntese dos conflitos instaurados ao longo da criação, a aparência estética deve ser capaz de encobrir o mecanismo de constituição da obra, o artifício, e, desse modo, apresentar o produto artístico como “espontâneo”<sup>3</sup>.

### **3. O problema da forma na canção**

Que o problema da forma, do modo como ele foi levantado, tenha surgido com tanta naturalidade para Jobim pode ser interpretado como um indício de que a esfera da produção de música popular no Brasil, mais especificamente de canções, passou por importantes transformações. Estas podem ser encontradas com especial nitidez a partir da década de 1950, período que a bibliografia, espelhando os próprios anseios de uma parcela significativa de compositores, intérpretes, críticos, produtores etc. e, de um modo mais amplo, o próprio “espírito do tempo”, identificou como um momento de “modernização” da música popular (Cf. por exemplo, SEVERIANO: 2008). Nesse sentido, trabalhos como o de Walter Garcia (GARCIA: 1999) mostram como esse “ímpeto modernizador” se traduziu num movimento de auto-reflexão da canção que incide na própria ordenação dos elementos estético-musicais entre si e em suas vinculações com a poesia. Evidentemente, isso não se tornou uma regra geral da produção de canções, e as ações mais incisivas ficavam restritas a atuação de personagens como João Gilberto. Por outro lado, essa situação não impediu que aquele movimento de auto-reflexividade tivesse consequências importantes para a história da música popular no Brasil, como os acontecimentos da segunda metade da década de 1960 demonstram. Para este trabalho, o importante é salientar que o problema da modernização dos gêneros populares que caracteriza parte da produção de música popular no Brasil ao longo da década de 50 – e mais especificamente, o modo como esse problema se desdobra em um movimento de auto-reflexividade da canção sobre a articulação interna de seus elementos poéticos e estético-musicais – atinge a própria configuração formal das composições. Isso significa, entre outras coisas, que estruturas formais da canção que muitas vezes já estavam dadas de antemão, e que eram incorporadas e reproduzidas de modo mais ou menos naturalizado, passam a ser objeto de reflexão e de especulação<sup>4</sup>. Essa situação se explicita com especial nitidez justamente em parte da produção de Tom Jobim<sup>5</sup>. A pergunta de Lispector e a resposta do compositor oferecem pistas importantes para a compreensão de como se realizava essa reflexão especulativa com os elementos formais da composição e os valores que a orientavam. Colocá-los em evidência será o próximo objetivo deste trabalho. Para alcançá-lo, concentraremos nossas atenções na análise da canção “Bonita” (Jobim/Lee/Gilbert)<sup>6</sup>.

### **4. A natureza em Jobim: Bonita**

“Simples, o poder se cerra na semente; um modelo incipiente  
Jaz, fechado em si, dobrado sob o invólucro

Folha e raiz e broto, apenas semi-configurados e sem cor;  
 Seco, conserva assim o grão, resguardada, uma vida tranquila  
 Subitamente irrompe para cima, se confia à humidade benfazeja  
 E ergue-se pronto da noite circundante.  
 [...].  
 E assim ela alcança do início a mais alta perfeição determinada,  
 Que em muitas espécies te levam ao assombro”

(Die Metamorphose der Pflanzen [A metamorfose das plantas], Goethe)

A introdução da canção – ausente na gravação de 1965 mas incluída dois anos mais tarde na versão que abre o LP *A Certain Mr. Jobim* – contém virtualmente os principais desdobramentos da composição enquanto unidade formal. Ao contrário do que ocorre em “Hino ao Sol” (Jobim/Blanco), no qual a relação de trítono entre EbM7 e AM7 é progressivamente construída ao longo dos primeiros compassos através de relações de terças (Cf. FREITAS: 2010, pp. 260-61), em “Bonita” a relação entre Am7 e EbM7(#11) é apresentada imediatamente.



Figura 1: seção introdutória de “Bonita”

Talvez não seja mero acaso que tal relação de trítono se assemelhe, no nível da aparência, à alternância entre sol menor e ré bemol no quarto movimento da “Sinfonia Fantástica” (1830), obra que rendeu a Berlioz a simpatia da juventude romântica (Cf. FREITAS: 2010, p. 262). Acaso ou não, o importante aqui é notar que não se trata apenas de um recurso colorístico ou de uma progressão aparentemente intrincada evocada meramente para surpreender a expectativa do ouvinte. Os desdobramentos da composição revelam, aos poucos, o caráter seminal dessa seção introdutória, de modo que é a própria forma da canção que resultará dos caminhos através dos quais se superará a aparente arbitrariedade que dá vida aos seus primeiros oito compassos.

A seção A, construída sobre a tonalidade de lá menor, se divide em duas unidades simétricas de 16 compassos. O ritmo harmônico dilatado e a melodia girando em torno de uma nota principal são compensados por uma linha cromática em segundo plano. O primeiro verso poderia ser representado da seguinte maneira:



Figura 2: esquema das relações entre melodias principal e secundária no primeiro verso da seção A

Essa é, em linhas gerais, a situação que se manterá ao longo de toda a seção A. Neste primeiro verso, chama a atenção o fato de que o lugar reservado para a dominante, numa estruturação convencional da forma canção, é ocupado aqui por uma linha melódica acompanhada por intervalo de quarta aumentada na voz do tenor que expande a relação de quinta diminuta apresentada na introdução da composição. Não é casual, portanto, que a letra da canção – voltada para a sedução da figura feminina idealmente projetada e aparentemente despreocupada com os acontecimentos no plano da estruturação formal do material musical – case os dois últimos compassos do primeiro verso com a frase que se inicia com “Like a softly evasive”, em alusão à discreta evasão do acorde de dominante e seu papel estrutural. Tal frase se completa com as palavras “mist you are Bonita”, enquanto se inicia o segundo verso da seção A. Entretanto, o inciso mi-dó no último tempo do último compasso do primeiro verso toma o lugar do motivo inicial da seção A no momento da apresentação do segundo verso, de modo que a falta do compasso que corresponde a este motivo teve que ser compensada pela inclusão de uma pausa no quarto compasso do segundo verso:



Figura 3: primeiros compassos do primeiro verso da seção A



Figura 4: último tempo do último compasso do primeiro verso da seção A e 5 primeiros compassos do segundo

O caráter ligeiramente “nebuloso” (mist) do início dessa seção se acentua na configuração dada aos terceiro e quarto versos. Se por um lado a finalização do segundo verso ocorre efetivamente com a inclusão da dominante no último compasso, a região para a qual ela conduz a composição é responsável pela acentuação daquele caráter:



Figura 5: último compasso do segundo verso da seção A e primeiros do terceiro

Se na introdução o mi bemol (em função de tônica) salta para o primeiro plano pela relação de trítono que ele estabelece com o acorde precedente – mas, enquanto nota estranha ao campo harmônico de lá menor, é tratado ao longo dos dois primeiros versos da seção A como “blue note” –, a nota si bemol, que aparece discretamente na transposição do motivo inicial da introdução, ocupa uma posição estrutural nos terceiro e quarto versos dessa mesma seção (juntamente com as relações nas quais ela esteve envolvida). Enquanto na introdução a relação entre os acordes se dá por intervalo de quinta (diminuta), a relação entre os motivos se dá por relação de segunda (maior) descendente. É justamente através da relação de segunda que se estabelece a transição de região tonal entre os dois primeiros e os dois últimos versos da seção A (lá menor – sol menor). E é justamente a nota si bemol que pode dissipar as névoas – adensadas pela adaptação (transposição) da mencionada linha cromática a outros acordes – que envolvem a chegada destes dois últimos versos. Trata-se de uma polarização sobre a região da sexta napolitana. A vinculação dos terceiro e quarto versos da seção A com a região da subdominante é confirmada com a posterior polarização sobre o acorde de ré menor no quarto verso (reforçando também a relação de quinta apresentada na introdução), e com a inclusão do acorde de dominante da tonalidade de lá menor no último compasso do mesmo verso.

Vemos, portanto, que nesta primeira seção temática Jobim mantém em grande medida as principais funções de uma forma canção (exposição e reiteração da idéia principal nos dois primeiros versos, contraste no terceiro, mudança de região tonal para tonalidade vizinha etc.), mas o faz jogando constantemente com os elementos formais para “enevoar” os seus contornos. É assim, portanto, que ele inicia a seção B da composição: preparando o retorno da tonalidade de lá menor, mas resolvendo na não menos esperada tonalidade de dó maior. Os elementos de unidade com a seção se estabelecem diretamente com a utilização do motivo principal da primeira seção (dó-ré) como elemento de ligação, e através da frase “*Bonita, don’t run away, Bonita*”:



Figura 6: último tempo do último compasso da seção A e primeiro verso da seção B

O mesmo movimento que cria unidade também cria variação, desenvolvimento dos “problemas” gerados na seção anterior. Contrastando com ela, temos agora um ritmo harmônico mais acentuado, uma melodia sem transposição literal de estruturas de mais extensas, a supressão da linha cromática etc. E não se trata mais de desvelar as névoas que cobrem a visão da tonalidade principal e suas articulações com outras regiões tonais, mas sim de não deixar a tonalidade recém-instaurada fugir da compreensão (*run away*). E é novamente o si bemol, na forma agora de acorde de tipo menor com sexta, que nos dá a chave para compreender o caminho traçado pela progressão harmônica apresentada no segundo verso da seção B:



Figura 7: segundo verso da seção B

Trata-se justamente do acorde de subdominante menor da região da subdominante da tonalidade de dó (fá maior). É ela que se afirmará ao longo do terceiro verso, criando unidade com a seção A, e que dará espaço para que a tonalidade principal desta seção B finalmente se afirme no último verso:



Figura 8: último verso da seção B

Vê-se, portanto, que a tonalidade de dó maior se caracteriza pelo movimento de expansão (iniciado quando o centro tonal mal se havia estabelecido) para a região da subdominante, e retração, regressando para a região da tônica. Nesse movimento de expansão, a transposição do motivo de segunda maior cria o arco melódico ré-mi-fá, e o posterior movimento de retração descende para a estabilização sobre dó: fá-mi-ré-dó-**si-dó**. Olhando retrospectivamente, nota-se que é justamente a resolução si-dó que está ausente ao longo de toda a composição, e que a inserção “descompromissada” do si bemol na introdução – com as suas consequências estruturais para seção A – evitou maiores problemas nesse sentido. Essa situação certamente não é casual, e a função estrutural que ela cumpre na composição se potencializa em grande medida com o “truque” que se esconde na resolução do acorde de dó diminuto sobre o acorde de dó maior. Encontramos aqui, onde não poderia deixar de ser, a função de síntese em sua realização plena: o conflito, ou talvez, “pseudo” conflito entre lá

menor e mi bemol maior, lançado na introdução da canção, encontra a sua resolução justamente sobre a tonalidade de dó, na qual lá menor aparece como região da relativa e mi bemol maior aparece como relativa maior da tonalidade homônima. Não é casual que lá e mi bemol fazem parte do acorde de dó diminuto. A reiteração da resolução nos dois compassos que prolongam o último verso da seção B apenas enfatiza essa situação.

## 5. Considerações finais: naturezas e forma em Jobim

“Sou contra a arte de consumo. Claro, Clarice, que eu amo o consumo... Mas do momento em que a ‘standardização’ de tudo tira a alegria de viver, sou contra a industrialização.”

Estabelecer uma relação direta entre os problemas da natureza que se manifestam em planos bastante distintos da trajetória de Jobim, e que foram brevemente abordados ao longo de nossa exposição, seria algo complicado e arriscado. Buscamos aproximá-los através da atenção dirigida à incorporação de ideais, valores etc. vinculados a diferentes registros do pensamento romântico no âmbito dos discursos e ações do compositor. Talvez sejam as tensões e contradições nascidas da incorporação desses ideais na esfera da cultura popular de meados do século XX num país “periférico” os principais pontos de ligação entre aqueles problemas. Ser contra a arte de consumo, a padronização, a industrialização, mas estar imerso nelas para viver e criar... No que se refere ao aspecto mais relevante para a nossa argumentação, parece que a incorporação de valores do romantismo naquela esfera pode ter funcionado, paradoxalmente, como uma força modernizadora. Se o “organicismo” esteve intimamente relacionado com as teorias do “belo”, e se ambos constituíram valores decisivos para a produção artística europeia do período romântico (especialmente no campo da música), no campo de produção de música popular no Brasil da segunda metade do século XX ele pode ter estimulado aquele movimento de reflexividade da canção sobre si mesma e seus materiais. Enquanto fruto dos diversos desdobramentos colocados em movimento na tensão inicial claramente articulada pelo intervalo de trítone, não é por acaso que a resolução final do acorde de dó diminuto sobre dó maior, e a da sensível sobre tônica, é acompanhada do adjetivo substantivado “Bonita”...

## Referências

FARIA, Durval L. de. “A natureza, as canções e a alma brasileira”. In: Psicologia Revista. São Paulo, vol. 18, no. 2, 189-201, 2009.

FREITAS, Sérgio. P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas, 2011. 859 f. Tese (doutorado em Música). UNICAMP.

FREITAS, Sérgio P. R. de. “Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea”. In: Revista Científica. Curitiba: FAP, v. 9, pp. 64-82, 2012.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOBIM, Antônio Carlos. *Cancioneiro Jobim - Obras Escolhidas*. Org. Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000.

COELHO, Frederico O. & CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio da Janeiro: Forense Universitária, 2005.

NESTROVSKI, Arthur. “O samba mais bonito do mundo”. In: MAMMI, Lorenzo et al. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

POLETTTO, Fábio G. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958*. Curitiba, 2004. 148 f. Dissertação de (mestrado em História). UFPR.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ZAN, J. R. & NOBRE, M. “A canção e a vaia”. In: *Ilustríssima*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 05 de dezembro de 2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0512201007.htm> (acesso: 25/03/2013)

---

<sup>1</sup> Entre as ações do compositor que podem ser interpretadas como orientadas por uma preocupação ecológica, e não necessariamente romântica, destacam-se, por exemplo, a apresentação no Rio ECO-92 e os shows beneficentes para a “Rain Forest Foudation”.

<sup>2</sup> Conferir a análise de Nestrovski (2004) e a crítica a essa análise em Freitas (2010, pp. 142-3).

<sup>3</sup> “Um produto da arte [...] aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras, segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser [...] sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo” (KANT, 2005, p. 152).

<sup>4</sup> Isso deve ser entendido como uma perspectiva heurística, capaz de iluminar alguns aspectos da produção de música popular a partir dos anos 50 e da problemática apontada pela bibliografia da passagem de uma “época de ouro” para um momento de modernização dos gêneros populares. De modo algum tal perspectiva pretende criar uma divisão estanque na qual a produção de música popular anterior aos anos 50 não apresentaria manifestações de reflexividade com o material musical e iniciativas de especulação formal.

<sup>5</sup> Evidentemente, na base disso não está somente o “talento” de Jobim enquanto propriedade interna do criador, mas também diversas condições objetivas como o próprio processo de educação e formação musical do compositor, as situações que o levaram a profissionalizar-se, o ambiente musical na qual ele se inseriu e as referências que ele procurou etc. – fatores já amplamente comentados pela bibliografia (Conferir, por exemplo, POLETTTO: 2004) – bem como as transformações na base material de produção musical, sobretudo o conjunto de inovações reunidas sob o slogan Hi-Fi, que possibilitavam uma percepção mais sutil dos eventos sonoros captados, algo que certamente incidiu na esfera dos valores estéticos (Conferir ZAN e NOBRE: 2010)

<sup>6</sup> Tomamos a gravação de “Bonita” no LP *A Certain Mr. Jobim* (1967) e a partitura publicada no *Cancioneiro Jobim* (JOBIM: 2000) como referências principais para a análise apresentada neste trabalho.

## **Adormece a canção e desperta a música instrumental: “Os sonhos” de Egberto Gismonti**

*Maria Beatriz Cyrino Moreira*

*Universidade Estadual de Campinas - biacyrinom@gmail.com*

**Resumo:** Através da análise de três gravações diferentes da composição “O sonho”, de autoria de Egberto Gismonti, presentes nos álbuns *Egberto Gismonti (1969)*, *Sonho 70 (1970)* e *Orfeo Novo (1971)* procura-se observar a maneira com que o artista trabalhou a forma canção e seu conteúdo, tendo em vista que na transição da década de 1960 para 1970 a canção popular passava por um processo de “desconstrução” (NAVES, 2010) e incorporava outros referenciais a sua narrativa.

**Palavras-chave:** Egberto Gismonti. canção popular brasileira. forma canção. música instrumental.

**As the song falls asleep, the instrumental music awakens: “Os sonhos” (“Dreams) by Egberto Gismonti**

**Abstract:** Through the analysis of three different recordings of the song “O Sonho” (Dream), by Egberto Gismonti, found in his albums *Egberto Gismonti (1969)*, *Dream 70 (1970)* and *Orfeo Novo (1971)* one seeks to observe the way in which the artist treated the song form and its contents, considering that during the transition period from the 1960s to 1970 Brazilian popular song went through a process of “deconstruction” (NAVES, 2010) and incorporated other references to its narrative.

**Keywords:** Egberto Gismonti. brazilian popular song. song form. instrumental music.

### **1. Partindo da canção: os primeiros trabalhos de Egberto Gismonti no campo da música popular brasileira.**

O músico Egberto Gismonti tem uma carreira consolidada no Brasil e no exterior e é constantemente associado ao movimento da música instrumental brasileira, que despontou com maior afinco no mercado fonográfico a partir dos anos 1970. (BAHIANA, 2005:65)<sup>1</sup> Entretanto, ao perscrutar os fatos do início de sua carreira, sua atuação no mercado e seus primeiros álbuns, podemos observar que foi principalmente junto à forma canção e concomitante ao período dos grandes festivais da TV que Egberto se inseriu no campo da música popular brasileira.

Seus dois primeiros álbuns - *Egberto Gismonti* e *Sonho 70* - possuem fonogramas de características bem diversas. Entre canções ao estilo de João Gilberto, um estudo para violão e uma homenagem ao guitarrista de jazz *Wes Montgomery*, aparecem arranjos orquestrais grandiosos. Uma leitura possível em relação a esta sonoridade característica dos primeiros trabalhos de Egberto se trata de reconhecer uma espécie de “gesto modernista” que recria o repertório popular revestido de uma estética monumental, incorporando uma roupagem erudita aos arranjos. Entretanto, durante a escuta destes álbuns este gesto contrasta com interpretações vocais comedidas e batidas de violão bossanovísticas, além de levadas

rítmicas que nos remete à música pop norte-americana do início dos anos 70, como o *funk* e o *rock*.

Com base em documentos de revistas e jornais datados do ano de 1969, percebe-se que, embora não tenha angariado sucesso notório junto ao grande público em suas participações nos festivais (III e IV Festival Internacional da Canção), Egberto Gismonti chamou atenção da crítica musical especializada, pois além de pianista concertista, compunha, regia, orquestrava, tocava violão e cantava (REGO, 1969:2). Nota-se também nestes documentos uma fixação em ressaltar a “versatilidade” musical de Gismonti. Em curtos trechos de depoimentos neles presentes, o músico afirmava que já “*havia passado por todas as fases da evolução da música brasileira*” (Revista Veja, 1969: 54) isso com apenas 25 anos de idade. Devemos lembrar que alguns críticos daquele período acreditavam estar a MPB em um período “estático”, já que o exílio de alguns de seus principais nomes e o esgotamento dos debates e conflitos em palco aberto reforçavam a sensação de “vazio cultural”. Assim, Egberto se sobressaía como uma possível “novidade” e representava, de certa maneira, o próprio afrouxamento das disputas que acirraram o campo musical na década de 1960.

O álbum *Orfeo Novo* é fruto de sua primeira ida a Europa, que de início surgiu apenas como uma possibilidade de expandir os estudos musicais (Egberto estudou em Paris com Nadia Boulanger), porém acabou sendo uma inesperada empreitada profissional, pois o músico excursionou por diversos países acompanhando a cantora Maria Laforêt como chefe de orquestra, instrumentista e arranjador. Durante este período, reuniu dois músicos franceses e gravou na Alemanha, sob direção musical do crítico de *jazz* Joachim Berendt, o LP supracitado.

Através da análise de três versões da canção “O sonho” de Egberto Gismonti, presente consecutivamente em seus três primeiros álbuns, é possível compreender mais a fundo a identidade cultural da MPB em fins da década de 1960, articulada pela integração entre o “particular” e o “universal”, aberta a novos materiais e referências que não só a do elemento nacional politizador (que no final desta década já havia perdido um pouco de sua contundência revolucionária) (NAPOLITANO, 2001:265).

## **2. A forma canção e a desconstrução da canção.**

Trabalhamos aqui, com a noção de que a canção popular, surgindo como um fenômeno que “interagiu com uma série de ocorrências circunstanciais da indústria do

entretenimento” (FREITAS, 2011: 604), tende a apresentar uma estrutura padronizada. Entretanto, neste trabalho, nosso olhar se dirige para as transformações e desvios que esta forma sofreu, à luz das transformações de determinadas épocas e contextos, avaliando suas “licenciosidades” e “indisciplinas” (FREITAS, 2011:620).

A partir destes apontamentos, um dos referenciais que ilumina o período no qual o objeto deste artigo está inserido, desenvolvido pela pesquisadora Santuza Cambraia Naves é o de “desconstrução da canção” (NAVES, 2010). De acordo com a autora, os compositores das gerações de 1950 e 1960 desenvolveram uma categoria de canção denominada “canção crítica”, assumindo uma postura política, cultural que os fez atuar como “formadores de opinião” na vida pública. Desta maneira, seu processo de composição volta-se tanto para o próprio fazer musical (textual), recorrendo a procedimentos parodísticos, metalinguagem e intertextualidade, como para a crítica contextual, se posicionando diante das questões políticas e sociais do país. Enquanto na bossa nova a crítica textual era preponderante, ao longo da década de 1960 a crítica contextual prevalece (sobretudo na produção orientada pelo CPC – Centro popular de cultura). Com o movimento tropicalista, o conceito de canção é dilatado e outros aspectos poéticos e musicais são incorporados à estrutura musical, crítica textual e contextual são revisadas e atualizadas, numa estética que, dentre outros elementos, assiste à incorporação de gêneros e estilos internacionais da música pop (rock, funk, soul, etc.) atribuindo novos sentidos a este tipo de narrativa.

### **3. “O sonho” de 1969 – a canção popular e as relações entre texto e música.**

A primeira versão de “O sonho”, se enquadra no *template* da forma canção AABA, acrescida de uma introdução e uma ponte. Sua introdução condiz com o caráter “festivalesco” das grandes “chamadas” das canções apresentadas naqueles eventos e nos programas televisivos de 1967 e 1968, servindo como uma espécie de refrão recorrente de fácil assimilação.<sup>2</sup>

Nesta versão, o compositor recorre a alguns procedimentos harmônicos e colorações timbrísticas não comuns ao universo da música popular. Em relação à instrumentação, ouve-se um naipe de flautas realizando convenções rítmicas, *backgrounds* harmônicos e contrapontos melódicos; um naipe de cordas como apoio harmônico no qual se destaca o papel proeminente do violoncelo e um oboé que realiza contrapontos melódicos na seção B e dobra o solo da voz durante a seção A, na segunda repetição da forma.

Em relação aos procedimentos harmônicos, vale destacar em primeiro lugar a modulação de trítono entre as seções. A introdução em Lá maior caminha para a tonalidade de Mib menor na Parte A. Em ambas as seções, as tonalidades não se afirmam completamente pela ausência do acorde I no encadeamento harmônico. Assim, o compositor mantém, durante boa parte da narrativa, uma indefinição harmônica enquanto descreve sentimentos, movimentos e cenas de sua aventura onírica: “*Sinto que é hora, salto*”; “*Tudo vejo e abraço*”, “*estou morando em pleno céu*”, “*ando no espaço rouco*”, “*entre estrelas vejo a liberdade*”, etc.

Exemplo 1: Introdução da canção “O sonho” – melodia da voz de fácil assimilação, ausência do acorde I da tonalidade (Lá maior).

A melodia inicial da seção A se contrasta com a simplicidade da melodia da introdução pela utilização da escala de tons inteiros juntamente com o encadeamento de dois acordes separados pela distância intervalar de trítono, Ab7sus4 e E7. Ressalto a textura bastante homogênea no acompanhamento de piano, que realiza acordes “quebrados” dentro de uma rítmica plana, diferente do que poderemos ouvir nos acompanhamentos das outras gravações.

Exemplo 2: 8 primeiros compassos da seção A da canção, presença dos acordes a distância de um trítono (Absus4(9) e E7(9#11), acompanhamento de acordes “quebrados” ao piano, textura homogênea.

Ainda na seção A, podemos observar uma melodia que nos lembra bastante os cromatismos da bossa nova.<sup>3</sup>

22  $E\flat 7(b9)$   $A\flat m7$   
 Voz  
 estou mo-ran- doem ple- no céu

Exemplo 3: Cromatismos na melodia principal da seção A, semelhança com a bossa nova.

A seção B da canção parte de uma progressão harmônica pouco usual nas canções populares: o movimento entre IV – I (cadência plagal), que embora esteja presente no repertório da música de concerto há muitos séculos, foi amplamente utilizada e adquiriu outros significados no pós-1945, especialmente com o repertório da música popular anglo-americana, como o rock, o folk, o country, etc... (TAGG, 2009). Nesta seção, a letra parece recorrer à memória do sujeito que busca no cenário onírico “coisas” do mundo real. Na instrumentação, é adicionado um oboé para realizar um contraponto sobre a melodia principal, um timbre também pouco usual no universo da canção popular.

28 Verso B  
 Voz  
 bus- co co- rese i- ma- gens fal- ta pás- sa-ros e flo- res  
 Pno  
 28 E B D A  
 Ctb  
 28

Exemplo 4: Seção B da canção: movimentos plagais entre os acordes E-B e D-A.

É na ponte que retorna para a introdução que a tonalidade de Mib menor se afirma com o *loop* de acordes  $E\flat m7 - A\flat m7$  (Im-IVm), logo ao despertar do sujeito da letra: “(...) despertando, vejo a cama e meu amor, acordado estou. Choro, choro”.

55  $E\flat m7(11)$   $A\flat m7(11)$   $E\flat m7(11)$   $A\flat m7(11)$   $E\flat m7(11)$   $A7(9)$   
 Voz  
 a-cor-da- does-tou cho-ro cho-ro cho-ro

Exemplo 5: Ponte: afirmação da tonalidade de Mib menor.

Concluimos que na primeira versão há um diálogo constante entre música e letra, e que a canção ganha significados através das escolhas das progressões harmônicas e de um arranjo que privilegia as convenções e as intervenções pontuadas dos instrumentos de orquestra.

#### 4. “O Sonho” de 1970 – sonoridade aberta às novas informações

Na segunda versão da canção, a letra é substituída por vocalizes e a música se aproxima cada vez mais de uma linguagem instrumental, conduzida por um andamento dobrado em que a figura rítmica nos remete a um *funk* americano, com acentuação nos tempos 2 e 4.<sup>4</sup> Apesar das progressões harmônicas permanecerem as mesmas, a instrumentação e a utilização de diferentes “partes” da canção original no decorrer do arranjo revelam uma sonoridade mais estridente, menos contida, num crescente constante que culmina num *tutti* de cordas sobre um *glissando* final.

The image displays two musical staves. The left staff, labeled 'Percussão', is in 4/4 time and shows a sequence of notes with accents on the 2nd and 4th beats. The right staff, labeled 'Bateria', is also in 4/4 time and shows patterns for the 'prato' (cymbal), 'aro da caixa' (snare drum), and 'bumbo' (bass drum). The 'prato' part consists of a series of eighth notes with accents on the 2nd and 4th beats. The 'aro da caixa' part consists of a series of eighth notes with accents on the 2nd and 4th beats. The 'bumbo' part consists of a series of eighth notes with accents on the 2nd and 4th beats.

Exemplo 6 : Células rítmicas realizadas pela percussão (conga) e pela bateria, que nos remetem ao ritmo norte-americano do funk.<sup>5</sup>

A forma AABA acrescida de ponte acontece apenas uma vez, fazendo com que sua duração diminua pela metade. O tema da introdução demonstrado no exemplo 1 é realocado para o final da canção, coerente com o aspecto “crescente” da sonoridade no arranjo, que, ao contrário da canção de festival, guarda o ápice para o término da narrativa musical.

“O sonho” de 1970, parece se pautar nas propostas sonoras do tropicalismo e da contracultura, ao privilegiar a estridência da instrumentação: bateria e contrabaixo acústico dão lugar à percussão e ao contrabaixo elétrico, o oboé e as flautas são substituídos pelo trompete que, em uníssono com a voz, realiza a melodia principal da seção A.

O naipe de cordas não mais se fixa em apenas uma nota na seção A, acompanha as transformações harmônicas juntamente com os outros instrumentos da seção rítmica. A seção B, embora mais contida ritmicamente, inverte os papéis dos instrumentos em relação à primeira versão. A melodia principal é tocada pelo violoncelo, enquanto o contrabaixo e o piano realizam outra linha melódica contrapontística antes feita pelo oboé. Tal como ocorre na primeira versão da música, na última vez que a seção A é tocada o solo é executado pelo naipe de cordas como contraponto à melodia principal.

Descritas estas modificações, concluímos que se este arranjo realça a instrumentação e o ritmo em detrimento da harmonia. O arranjo se justifica por não estar mais preso às ambientações que a letra nos sugere, embora ainda se utilize basicamente da forma canção para se libertar.

### 5. “O sonho” de 1971 – a música instrumental em foco.

Com instrumentação reduzida à flauta, piano, contrabaixo e voz, o arranjo da terceira versão de “O sonho” acaba por não se centrar na variação timbrística para definir seções contrastantes, concentrando sua principal atração na execução virtuosística dos instrumentistas. Entretanto, e mais uma vez, não se abandona a forma AABA acrescida de ponte e introdução.

A introdução mantém os 10 compassos da forma original, mas constrói seu discurso com base em uma melodia de grandes saltos intervalares, uma rítmica complexa com mudanças de fórmulas de compasso e uma harmonia repleta de dissonâncias. Esta nova introdução acontece na tonalidade de Lá menor; nota-se apenas a modulação em relação intervalar de trítono entre a seção A e B, respectivamente em Mi menor e Sib maior.

Exemplo 7: 8 primeiros compassos da introdução da terceira versão “O sonho” : Nela, podemos observar as dissonâncias no primeiro compasso e a mudança de fórmula de compasso no compasso 6 e 7.

O comportamento da seção rítmica no acompanhamento da voz e da flauta (que tocam a melodia principal em uníssono) evidencia uma mudança de concepção estilística de Gismonti nesta versão. O piano, ao contrário do acompanhamento homogêneo realizado em colcheias (exemplo 2), realiza *voicings* em diversas formatações diferentes com uma rítmica mais segmentada, numa região do instrumento que por vezes encobre a melodia principal da voz e da flauta. O contrabaixo, também não repete as mesmas células como na primeira

versão (exemplo 2) mas realiza uma linha de caráter mais melódico, permeada por cromatismos.

Aponto também para modificações na harmonia. Enquanto na primeira versão os acordes separados pelo intervalo de trítono Ab7sus4(9) e E7(9#11) enfatizam a escala de tons inteiros que aparece na melodia, nesta versão, são realizados o acorde I – Em7(9,11) e seu SubV7 – F7(9), fazendo com que as notas sol e ré assumam outra função dentro da harmonia. O acorde SubV7, juntos às modificações dos acordes na seção B, que sofrem adições de sétimas maiores a sua estrutura, enfatizam a aproximação da linguagem harmônica à sonoridade do jazz.

The image shows a musical score for the song "O sonho". It consists of three staves: Flauta e voz (Flute and voice), Piano, and Contrabaixo (Double Bass). The Flauta e voz staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "sin-to queé ho-ra sal-to meu fo-gue-te se-gue quei-man-does-pa-ço". The Piano staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. It features chords Em7(9,11) and F7(9). The Contrabaixo staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It features chords Em7(9,11) and F7(9). The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Exemplo 8: Seção A da terceira versão de “O sonho” - acompanhamentos de piano e contrabaixo modificados, harmonia modificada.

Após a apresentação das seções A e B, e de 2 *chorus* de improvisação de contrabaixo e piano, retornam voz e flauta na reexposição da seção A, e por fim, a “canção” termina com um coda que nada mais é do que a ponte da versão anterior realocada para a função de fechamento da forma (exemplo 5). Concluímos que este arranjo da canção prioriza a linguagem instrumental, aproximando-se de uma sonoridade jazzística no que se refere ao encadeamento harmônico e ao emprego de tensões acrescentadas aos acordes, apesar de, ritmicamente, não apresentar explicitamente características do gênero, como notas “swingadas” ou acentuação nos tempos 2 e 4.

## 6. Conclusão

Embora a forma canção seja a base para todo o conteúdo musical expresso nos fonogramas, em cada versão podemos observar diferentes sonoridades, estilos e maneiras de interpretar que revelam tanto a abertura da canção popular brasileira para outros estilos, como o encaminhamento gradual de Gismonti para o universo da música instrumental. A relação entre letra e música se dissipa ao longo dos três fonogramas: No primeiro, o texto é

priorizado, melodia, harmonia e conteúdo lírico se comentam de modo que outros parâmetros como instrumentação, ritmo, e harmonia ficam subordinados a esta relação. No segundo, o foco central está sobre a sonoridade e o ritmo, que absorvem elementos da música pop (*funk*) orientados por uma estética que busca na estridência seu principal elemento de comunicação. No terceiro a instrumentação diminui, contudo, o foco recai sobre os improvisos e a virtuosidade de cada instrumentista; para isso a harmonia é readequada a padrões estilísticos jazzistas, que contribuem para formar uma linguagem vertical, totalmente oposta a linguagem horizontal dos contrapontos realizados na primeira versão. O processo de “desconstrução da canção”, que ocorreu em fins da década de 1960, contribui de certa forma para a emancipação estilística de Egberto rumo à música instrumental brasileira.

### **Referências**

BAHIANA, Ana Maria. *O caminho do improviso à brasileira* – presente em: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Seleção de Artigos. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005.

Egberto, o 1º LP. *Revista Veja*. Seção Música. São Paulo. p. 54. 14 mai. 1969.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Campinas, 2011 [859p.] Tese (doutorado em Música), UNICAMP.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2010.

REGO, N. P. Boa Bossa – Bach ou Beatle bem bacana. *Última Hora*. p.2. São Paulo. 11 jun. 1969.

SCHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. 1ª Edição. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality – toward a tonal theory of what most people hear*. The Mass Media Scholar’s Press, Inc. New York & Montreal, 2009.

### **Discos**

BROWN, James. *The popcorn*. King Records. 1969.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon. 1959.

GILBERTO, João. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon. 1960.

GILBERTO, João. *João Gilberto*. Odeon. 1961.

GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti*. LP. Elenco. 1969.

GISMONTI, Egberto. *Sonho 70*. LP. Polydor. 1970.

GISMONTI, Egberto. *Orfeo Novo*. LP. Corona music jazz. 1971.

JOBIM, Tom. *Wave*. LP. A&M Records. 1967.

SIMONAL, Wilson. *Show em Simonal*. LP. Gravado ao vivo no teatro Paramount em São Paulo. Odeon. 1967.

<sup>1</sup> Ana Maria Bahiana resalta o crescimento e o reconhecimento da música instrumental por volta de 1976/1977, e aponta que o termo “música instrumental” se refere “às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração de seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica”. (BAHIANA, 2005:61).

<sup>2</sup> Uma canção com uma introdução bastante semelhante é a “Tributo a Martin Luther King” de Wilson Simonal. Em um dos relatos presentes no livro de Zuza Homem de Mello sobre a era dos festivais o autor enfatiza a maneira em que Simonal se apresentava para o público e como o conduzia: “Wilson Simonal subia como rojão, apurando seus predicados como *showman*, que lhe asseguraram a fase mais auspiciosa da carreira. No domingo, 25 de junho, comemorou o primeiro aniversário de seu Show em Si... monal (...) no qual, sozinho, diante de uma platéia de 2 mil pessoas, (...) fez um show arrebatador (...). Com o grupo Som Três e os Metais com Champignon, Simonal fez os presentes delirarem cantando “Meu Limão Meu Limoeiro” e recebeu uma ovação com todos de pé no “Tributo a Martin Luther King”.” (MELLO, 2003: 71)

<sup>3</sup> Alguns exemplos destes cromatismos nas melodias das canções da bossa nova estão presentes na canção “Wave” de Tom Jobim na frase “fundamental é mesmo o amor”; em “Bim bom” de João Gilberto na frase “pediu assim”; em “Só em teus braços” de Tom Jobim na frase “coração me diz”, em “Você e eu” de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes na frase “Pode me chamar”. São muitos os exemplos de melodias cromáticas presentes neste repertório.

<sup>4</sup> O *funk* é caracterizado por “ter uma pequena variação melódica, importando mais o ritmo (o “*groove*”) e “requer uma formação rítmica específica, percussão e baixo, e também acordes sustentados ou interpolações rítmicas de outros instrumentos (...) nas décadas de 1960 e 1970 o *funk* foi usado para variações “anárquicas e polirrítmicas” da música soul” (...) entre seus principais representantes, destacam-se *James Brown, George Clinton, Kool & the Gang e Earth, Wind and Fire*. (SCHUKER, 1999: 137)

<sup>5</sup> Um exemplo com semelhante levada pode ser percebido na música “*Soul Pride*” de James Brown, lançada no LP *The popcorn* em 1969.