

O estilo bossa nova: uma abordagem a partir da teoria de Ratner

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Leonardo Amorim
UFMG

leonardoamorin@yahoo.com.br

Flavio Barbeitas
UFMG

flateb@gmail.com

Resumo. Partindo do pressuposto de que a comunicação expressiva é um fato claro e codificado em larga parte da produção musical, pretende-se utilizar o estudo das tópicas – teoria apresentada por Leonard Ratner – para identificar e compreender elementos históricos e socioculturais presentes no repertório brasileiro para violão, um instrumento de fortes raízes no país. Este trabalho, cujo foco é o primeiro movimento (Samba Bossa Nova) da obra *Brasiliana 13*, de Radamés Gnattali, levantou um conjunto de informações sobre o estilo Bossa Nova – principalmente suas características formais, expressivas e contextuais dentro do gênero do Samba – a fim de oferecer subsídios para a interpretação desta e de outras obras que apresentem características similares.

Palavras-chave. Leonard Ratner; Teoria das tópicas; Bossa Nova; *Brasiliana 13*; Violão.

Title. *The bossa nova style: an approach from Ratner's theory*

Abstract. Assuming that expressive communication is a clear and codified fact in a large part of musical production, the aim is to use the study of topics – a theory presented by Leonard Ratner – to identify and understand historical and sociocultural elements present in the Brazilian repertoire for guitar, an instrument with strong roots in the country. This work, whose focus is the first movement (Samba Bossa Nova) of the work *Brasiliana 13*, by Radamés Gnattali, collected a set of information about the Bossa Nova style – mainly its formal, expressive and contextual characteristics within the Samba genre – in order to offer subsidies for the interpretation of this and other works that present similar characteristics.

Keywords. Leonard Ratner; Topics theory; Bossa Nova; *Brasiliana 13*; Guitar.

O conceito de tópicos, que no Brasil é conhecido como tópicas, foi introduzido ao acervo de ferramentas de análise de musicólogos por Leonard Ratner (1916-2011) em 1980. Em um trabalho que visa explicar as premissas estilísticas da música do século XVIII com o livro intitulado *Classic Music: Expression, Form and Style*, o autor define tópicas como “assuntos para o discurso musical” divididos em “tipos” e “estilos”. A partir daí, foram apresentados diversos trabalhos estendendo e alargando este inventário de tópicas. A

identificação e codificação de tópicos do século XX é vital, pois fornece informações para análise e permite melhor compreensão e recriação da música deste período.

Esse tipo de análise, apropriando-se de lugares comuns no que se refere à música, pode ser visto na preocupação de movimentos como o nacionalismo brasileiro, tanto nos seus pioneiros – Brasília Itiberê, Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno – quanto nos seus mais emblemáticos representantes – Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri. O Nacionalismo, pelo alto, procurava a valorização da cultura popular, sendo que artistas e intelectuais inicialmente vinculados ao modernismo atrelavam suas obras ao imaginário nacional buscando o reconhecimento de uma identidade brasileira que chancelasse o valor das obras. O reconhecimento dessa identidade pode ser observado fundamentalmente através de teorias do significado em música, de modo que podemos nos guiar nesse terreno pela teoria das tópicos.

Segundo Piedade (2011, p. 104) a “musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”. O autor explica que essa memória é compartilhada e transmitida em meio a uma determinada comunidade possibilitando a “comunicabilidade na performance e na audição musical”.

Sendo assim, tomaremos a Bossa Nova como um “estilo” que pode ser rememorado em sua gênese através das características de seu repertório mais significativo. Como já dito, Leonard Ratner (1916-2011) define tópicos como “assuntos para o discurso musical”. E em sua divisão, “tipos” correspondem a peças totalmente elaboradas que podem ser equivalentes a gênero musical. Segundo Franco Fabbri (1981, p. 52 apud SOUZA, 2016, p. 778) gênero é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Bons exemplos são o *Minueto* e a *Giga*, danças conhecidas dos séculos XVII e XVIII que perderam seu lugar no período clássico quando poucas obras foram atribuídas a esses títulos. Já os “estilos” são entendidos como figuras, progressões ou passagens significativas dentro de uma peça. Para Leonard Meyer (1989, p. 3 apud SOUZA, 2016, p. 784) é “uma replicação de padrões, [...] que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições”. O estilo antecede ao gênero. Musicalmente pode ser entendido como uma maneira de se tocar e, assim, mais ligado às questões de performance. Em suma, estilo diria respeito à forma de articulação de gestos musicais, enquanto tipo ou gênero se referiria à identidade e ao contexto desses gestos. Para

Ratner, contudo, a distinção entre os termos é bem flexível. Trazendo sua ideia para o século XX e tomando o Samba como exemplo, ele representa um tipo ou gênero de composição, mas também fornece estilos para outras peças.

Os afetos também foram associados aos gêneros. Se os estilos abrangem passagens expressivas e afetivas, os gêneros compostos nesses estilos estão relacionados a afetos específicos. Cada gênero recebe seu afeto típico, por exemplo, o afeto de uma *Allemande* é de um espírito contente ou satisfeito, de uma *Bourrée* contentamento e prazer, e assim por diante com outras danças barrocas. Seria possível aplicar essa teoria também ao Samba, caracterizando-o com um conjunto de afetos?

Podemos encontrar nas palavras de Tom Jobim a necessidade de lembrar características da música brasileira, suas formas e contornos capazes de uma identificação nacional, particularidades melódicas, progressões e figuras musicais. E, não menos importante, podemos ainda ver a contribuição do compositor juntamente com outros – entre eles João Gilberto – na construção dos elementos e materiais musicais que constituíram o estilo Bossa Nova. Em trecho de uma entrevista a Vinícius de Moraes, Jobim diz:

[...] O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüentemente de outra música brasileira de outro determinado período [...] As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras [...] (CABRAL, 1997, p. 126 apud SUZIGAN, 2011, p. 42)

A Bossa tinha como característica enaltecer a beleza da cidade maravilhosa, a beleza do mar, das florestas e do que há nela, as águas, tudo isso como elementos para a construção sonora em suas composições. Uma das formas de entendê-la pode ser guiada pelas palavras de Jobim quando explica a sua diferença para o samba tradicional.

O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. [...] O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar (TOM JOBIM apud GARCIA, 1999, p. 21-22).

Há dentro destas características que envolvem a bossa nova uma preocupação com o sentido narrativo. “Todas as músicas de Jobim parecem fadadas a carregar letras” (MAMMI, 2017, p. 39). Segundo o mesmo autor, as canções de Jobim, que cunharam características que podemos associá-las à Bossa Nova, possuem melodias sutis que seguem perfeitamente o texto, sempre se aproximando da fala.

O que aproxima essas linhas melódicas da fala são, muito mais, seus perfis irregulares, soltos, que evitam enfatizar os centros harmônicos, acentuando quase sempre notas estranhas ao acorde. São evitados saltos grandes, que afastariam o canto da prosa (MAMMÌ, 2000, p. 1).

Mammì destaca ainda que a harmonia de Jobim encontrou uma condução rítmica “adequada” quando João Gilberto acompanha Elizeth Cardoso em *Chega de saudade* destacando uma linha de baixo reduzida e a melódica “extremamente livre e flutuante”. O afastamento de exageros na potência das vozes, um canto falado que valoriza a pausa, o silêncio, uma diminuição dos efeitos da batucada de samba, optando sempre pela economia para uma música mínima. Ou seja, uma extração de qualquer excesso, seja de construção ou interpretação.

A bossa nova constitui-se numa música que ao mesmo tempo é sofisticada e enxuta, com harmonias apuradas e melodias funcionais. É como se a canção se recolhesse para o quarto, para um ambiente de intimidade, onde a luz é branda, o espaço é silencioso, e as palavras e sensações são emitidas quase em sussurro, e todos os toques são sutis (BEZERRA FILHO, 2018, p. 185).

Podemos ver que tais características podem orientar no processo interpretativo de uma obra que se inspira – expressamente, inclusive – nesse estilo. Tomaremos então a obra de Radamés Gnattali (1906-1988), *Brasileira n.º 13*, mais especificamente, o seu primeiro movimento, *Samba Bossa Nova*, no qual esperamos que o reconhecimento de elementos característicos direcione o processo de interpretação, recorrendo a informações que aludem a perfis, progressões e demais componentes de estilo e gênero como instrumento para dar consistência ao ato de performance.

Brasileira n.º 13 foi composta em 1983, sendo a última obra de uma série iniciada em 1944 por Radamés Gnattali com *Brasileira n.º 1* para orquestra. Segundo o violonista Turíbio Santos a peça foi composta em “quinze dias” e complementou: “eu pedi ao Radamés, na Brasileira n.º 13, que a peça tivesse, o mais próximo possível, daquele compositor da Rádio Nacional” (SANTOS, 2012 apud FARIAS, 2012, p. 55).

A obra é estruturada em três movimentos: I - *Samba Bossa Nova*, II - *Valsa* e III - *Choro*. O primeiro movimento – que nos interessa para a análise – apresenta o título *Samba Bossa Nova*, que segundo Luciano Lima (2017, p. 106), aparece abreviado no manuscrito como “*Samba B. N.*”. Podemos tomar como ponto de partida para esse estudo, o fato de Gnattali ser um compositor que presenciou a ascensão da Bossa Nova. Assim, quando

encontramos o título em questão, julgamos ser do compositor a intenção de evidenciar características deste estilo.

Considerando o título como principal referência para o início fundamental da prática interpretativa do movimento, podemos ver através deste estudo que o compositor lança mão de progressões e estilos diferentes que enriquecem o discurso musical e conseqüentemente a performance. No entanto, para esse trabalho, nos concentraremos nas características ligadas à Bossa Nova.

A estrutura do primeiro movimento de *Brasiliãna n.º 13* ajuda na compreensão e associação à canção letrada, já que é uma estrutura A-B-A'-C-A-B-A'. A insistência em voltar à seção A, dá o caráter de estribilho, na parte central (compassos 36-54) apresentando-se como A', com uma finalização diferente.

Ao levarmos em consideração as palavras de Turíbio Santos quanto à composição de uma música mais perto daquela do rádio, a primeira observação que podemos fazer deste primeiro movimento é a respeito do andamento. Sem colocar nenhum caráter expressivo indicativo para o movimento, Gnattali talvez tenha se contentado em imprimi-lo no título que já pode trazer toda uma gama de informações que abarcam o estilo. No início da obra está indicando a semínima a 92 bpm. No entanto, achamos que é um andamento um tanto rápido para o movimento. Contando que, com uma busca rápida nas plataformas na internet, obras significativas deste estilo figuram entre 72 e 80 bpm. Acreditamos que com essa mudança no andamento, um pouco mais lento, a execução poderia evidenciar melhor as características do estilo.

Tendo em vista a teoria de Ratner e partindo das premissas apresentadas, buscaremos uma espécie de inventário que nos levará a identificar características que envolvem o estilo Bossa Nova. A figura abaixo, início do movimento, é um compilado dessas características (Figura 1, compassos 1-7). No trecho apresentado o compositor explora uma característica comum no que diz respeito à melodia que pode ser tomada como figura característica da canção brasileira e da Bossa. Em estilo *cantábile*, temos um trecho que se inicia com uma nota longa, que dá uma sensação de quadratura e sequência melódica, em seguida uma quebra com quiálteras. Perto de características da fala, com sensação de soltura e leveza, a melodia se desenvolve em graus conjuntos descendentes e semitonados. Aqui, o compositor evita saltos, se aproximando de uma forma de falar que é quebrada no compasso cinco com a mudança de intervalos acentuada ainda pelo ritmo.

Figura 1 – Melodia e acompanhamento da seção A de Samba Bossa Nova, *Brasiliiana* 13, c. 1-7.



Fonte: *Brasiliiana* n° 13 pour Guitare.

Tomando por base que as notas da melodia acima (compassos 1, 3 e 5) podem ser interrompidas pela necessidade técnica idiomática do violão, podemos ver que ela segue uma mesma ideia de semitons como em *Garota de Ipanema* de Jobim logo abaixo (Figura 2, compasso 11-15). Há nas duas um padrão com notas longas e se desenvolvem em intervalos parecidos e descendentes.

Figura 2 – Melodia Seção B de *Garota de Ipanema*, c. 11-15.



Fonte: Songbook: Tom Jobim, p. 61-62.

Podemos ainda, ver uma característica importante no que diz respeito ao acompanhamento e sua posição em relação à melodia. Nota-se que a melodia inicial está sempre apoiada na sétima do acorde que a acompanha (Figura 1, compassos 1-5). No primeiro compasso a melodia está na nota Mi enquanto a harmonia se desdobra em F#m7(b5), a seguir a melodia se estabelece na nota Ré enquanto a harmonia em Em7 e quando a melodia se estabelece no Dó o acorde que a acompanha é um Dm6. Este efeito acontece em grandes clássicos que remetem a este estilo como *Garota de Ipanema* e *Eu sei que vou Te Amar*, o que poderíamos levar como notas “estranhas” ao acorde ou pelo menos às tríades.

A batida do violão no acompanhamento da Bossa Nova é uma herança do samba com a presença de síncopes, subdivisão em semicolcheias, uma leve acentuação no segundo tempo do compasso que dá uma alusão ao surdo. Além disso temos características vocais e o jogo melodia e acompanhamento que são bem explorados na Bossa Nova. Essas características são encontradas, principalmente na linguagem dos arranjos de Tom Jobim e à maneira de cantar de João Gilberto, evitando prolongar demais as vogais e a particularidade quanto ao volume da voz. Segundo Nina GRAEFF (2015, p. 66) podemos grafar o ritmo do samba para o entendimento claro em duas convenções diferentes (Figura 3), a europeia (figuras rítmicas) e a de Kubik¹, que se resume em ritmos executados por palmas em que o “x” representam a batida e os pontos os pulsos elementares, podendo começar de pontos diferentes.

Figura 3 – Ritmo grafado do Samba.



Fonte: Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda, de Nina Graeff.

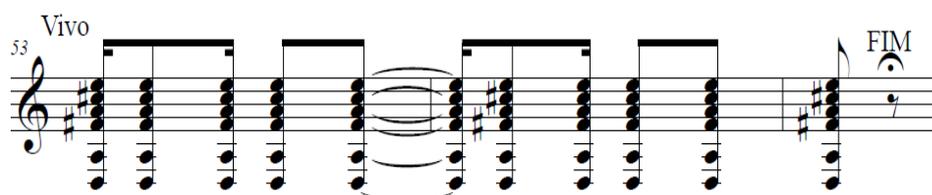
Como já dito, o estilo Bossa Nova foi evidenciado por uma espécie de economia no samba, de tirar os excessos, mas ainda sim temos como relevo o Samba, e ele já nos traz informações estilísticas para sua execução (Figura 4). Essas, podem ser vistas de maneira bem clara na figuração do acompanhamento das melodias apresentado abaixo.

Figura 4 – Acompanhamento Samba Bossa Nova, c. 1-2.



No compasso 53 encontramos uma progressão que tem como característica um ponto final, tanto de seção quanto do movimento (Figura 5, compassos 53-54). O trabalho de Luciano Lima (2017) não apresenta especificações que possam mudar a forma de interpretação deste trecho, comentando assim apenas uma nota com possível erro na grafia. Ainda assim, temos por base nas características retiradas do repertório da Bossa Nova que poderíamos encarar este acorde retirando as setas apresentadas na edição (*rasgado*) e tocando-os em bloco, seguindo a influência de músicas como *Batidinha* de Tom Jobim e outras que apresentam o acompanhamento de mesma forma. Esta modificação – evitando o *rasgado* – poderia fazer mais sentido quando levamos em conta características apresentadas pelo repertório mais significativo do estilo.

Figura 5 – Trecho final de Samba Bossa Nova, c. 53-54.



Fonte: *Brasiliana n° 13 pour Guitare*. 1985 by Editions Max Eschig

Com alguns exemplos, tentamos evidenciar referências para cobrir um conjunto de informações sobre o estilo Bossa Nova, suas características de expressão e forma, seu estilo e lugar dentro do gênero do Samba. A base para esta comunicação foi uma investigação das premissas comuns efetivadas estilisticamente dentro do repertório da Bossa, como altura e características melódica, organização rítmica e caráter.

Detalhes da obra e características do estilo foram examinadas e alguns exemplos foram descritos no intuito de mostrar o jogo de nuances entre melodia e acompanhamento com ritmo de samba. As características da canção presentes no estilo foram apresentadas com um aparato de informações e mecanismos produzidos pelo repertório mais significativo da Bossa Nova. Esperamos ter oferecido informações que sirvam como uma espécie de guia interpretativo da obra *Brasiliana 13*, mais especificamente o *Samba Bossa Nova*, com possíveis desdobramentos em obras que apresentam características similares.

Referências

BEZERRA FILHO, Feliciano José. O samba, a bossa nova e a moderna canção brasileira. *Letras em Revista*, [S.l.], v. 9, n. 2, jul. 2019. ISSN 2318-1788. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/190>. Acesso em: 21 jul. 2023. p. 178-188.

CHEDEIAK, Almir. *Songbook: Tom Jobim*. Lumiar Editora 3ª edição Revisada, 1990.

FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turívio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. 2012. 120f. Dissertação de Mestrado em Música. UFMG. Belo Horizonte, 2012.

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

GNATTALI, Radames. *Brasiliana Nº 13: Colletion Turívio Santos - Oeuvres pour Guitare*. Editions Max Eschig, 1985.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

LIMA, Luciano. *Radanes Gnattali e o Violão de Concerto: Uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. Curitiba. UNESPAR, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida. Folha de São Paulo: *Caderno Mais*. São Paulo, 10 dez. 2000. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em: 21 jul. 2023.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...*Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SOUZA, William Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. *Anais do IV SIMPOM*, 2016. Disponível em <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/5733/5181>. Acesso em 21 set. 2023.

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a Moderna Música Popular Brasileira*. 2011. 168f. Tese de Doutorado em História Social. USP. São Paulo, 2011.