

AS FUNÇÕES DA HARMONIA E DA MELODIA NA BOSSA NOVA E NO JAZZ

Fabio Saito dos Santos
Instituto de Artes – Unicamp
rsf3@ig.com.br

Resumo: Através da discussão de conceitos de estrutura e nomenclatura musical e da comparação de análises realizadas nas músicas “Night and Day” de Cole Porter, “Lady Bird” de Tadd Dameron, “Rapaz de Bem” de Johnny Alf e “Samba de uma Nota Só” de Tom Jobim, pretende-se problematizar as teses da diferença e da similaridade entre a Bossa Nova e o Jazz presentes nos textos dos historiadores José Ramos Tinhorão e Lorenzo Mammi.

Palavras-chave: Bossa Nova – Análise – Música Popular

Abstract: Through the discussion of musical structural and musical nomenclature, and the comparison the analysis of “Night and Day” by Cole Porter, “Lady Bird” by Tadd Dameron, “Rapaz de Bem” by Johnny Alf and “One note Samba” by Tom Jobim, it is intended to problematize the thesis of the differences and similarities between Bossa Nova and Jazz present texts by the historians José Ramos Tinhorão and Lorenzo Mammi.

Key words: Bossa Nova – Analysis – Popular Music

É 1958, ano do L.P. *Chega de Saudade*. Por força de anedotas, gírias, jornais, ou cartazes, não se sabe ao certo, surge o nome do estilo: Bossa Nova. Depois dela tudo muda na mpb, pelo menos para a classe que a engendra: o jeito de compor a música não é a mesma, tampouco o jeito de escrever a letra, ou de cantar e tocar no palco. Que a Bossa Nova surge de um momento de mudança no plano sócio-cultural do país, e que ela indica novos rumos estéticos, talvez sejam os únicos consensos a seu respeito. Talvez por isso ela seja um objeto de estudo tão interessante, não somente para a área musical, mas também para a lingüística, para a história e demais áreas das ciências humanas.

Como toda mudança, a chegada da Bossa Nova foi alvo de críticas e gerou inúmeras polêmicas e discussões especialmente sobre sua relação com a “*tradição*” da música brasileira. É por isso que encontramos hoje autores que aproximam ou distanciam a Bossa Nova do Jazz em termos musicais. Foi com o intuito de aprofundar esse debate que realizamos a análise de quatro músicas – “Night and Day”, “Lady Bird”, “Samba de uma Nota Só” e “Rapaz de Bem”. O resultado dessas análises, juntamente com uma discussão a respeito de alguns conceitos de estrutura e de nomenclatura musical, possibilitou a problematização das teses da semelhança e diferença presente em textos dos historiadores José Ramos Tinhorão e Lorenzo Mammi.

+++

Foi com espírito crítico que José Ramos Tinhorão problematizou a Bossa Nova desde sua primeira manifestação. Seus livros, em tom bastante provocativo, acusavam a Bossa Nova de falta de *autenticidade*. Para o autor, a Bossa Nova traduzia a mentalidade de determinados setores das elites brasileiras imbuídas do otimismo de um projeto nacional-desenvolvimentista no Brasil dos anos 1950 e 1960. A Bossa Nova tinha como base social uma classe média que se distanciava até mesmo geograficamente das camadas sociais populares. A expansão urbana do Rio de Janeiro na década de 1950 deslocou os setores mais abastados para a Zona Sul da cidade, especialmente para o Bairro de Copacabana, e dos mais pobres para a Zona Norte. Esse processo rompeu com a antiga “*promiscuidade social*” entre esses segmentos sociais tão evidente nos tempos de Noel Rosa.

A Bossa Nova resultaria de uma montagem de procedimentos emprestados do Jazz e da música erudita, e por isso estaria desprovida da *autenticidade*. Para Tinhorão, esse estilo musical estaria refletindo a condição de alienação das elites brasileiras em relação a sua própria identidade na medida em que passavam a incorporar padrões de comportamento e de gosto originários da cultura norte-americana. Em termos musicais, esse processo acabaria por “*paganizar*” a única característica remanescente da música das classes mais pobres: o ritmo, que seria esquematizado resultando então no acompanhamento apelidado de “*violão gago*”, tão característico das gravações de João Gilberto. (Tinhorão, 1997:37-8).

A leitura feita por Lorenzo Mammi em seu artigo *João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova* é diferente daquela de Tinhorão. Mammi afirma

que a Bossa Nova é fruto da classe média carioca, uma classe “improdutiva”, não diretamente vinculada ao sistema produtivo – provavelmente por ser constituída em sua maior parte por funcionários públicos –, que cultivava a boa vida e hábitos sofisticados. A Bossa Nova surge como um estilo musical que, de certa forma, atendia às expectativas estéticas dessa classe. Ao mesmo tempo, por serem predominantemente originários dessa classe, os músicos bossanovistas assumiam uma postura amadorística. Não um amadorismo de fato – a maior parte dos músicos era profissionalizada – mas enquanto “*opção de campo*”. A afetividade presente nas relações intra-grupais e a espontaneidade traduzida em grande parte do repertório, como se as canções surgissem de encontros de amigos em torno de mesas de bar, são sinais de uma sociabilidade em que o trabalho criativo não é reconhecido como produção e sim como lazer.

Nos Estados Unidos, ao contrário, a profissionalização dos músicos não permite aos jazzistas a mesma escolha. De acordo com o autor, os músicos do Jazz são como operários na divisão taylorista de trabalho. O resultado é um espetáculo exuberante, grandioso, que acontece, não pela divisão de tarefas, mas pela adição dos atos criadores dos músicos. Desse modo, mesmo influenciada pelo Jazz, as práticas musicais da geração da Bossa Nova se diferem daquelas dos músicos norte-americanos. As formas distintas de sociabilidade que marcam os meios artísticos do Jazz e da Bossa Nova podem, segundo o autor, explicar as características peculiares aos dois estilos. As características técnicas nas músicas do Jazz se contrapõe à uma “*vocação lírica*” nas músicas da Bossa Nova. Tais diferenças podem ser observadas em diversos aspectos musicais, mas principalmente na função que a harmonia e a melodia adquirem nos respectivos gêneros: na Bossa Nova, centro volta-se para a melodia e para o canto; no Jazz, privilegia-se o acorde. (Mammi, 1992:63-8).

+++

As hipóteses levantadas pelos dois autores nos pareceram verificáveis no âmbito da estrutura musical. Para isso analisamos quatro músicas – “Night and Day”, “Lady Bird”, “Samba de uma Nota Só” e “Rapaz de Bem” – partindo do referencial teórico de Arnold Schönberg. Esse autor distingue dois tipos de material melódico: *Melodia* e *Tema*. De acordo com ele, uma sucessão qualquer de sons estabelece um conflito musical que pode, pela sucessão de outros sons, ser prolongado, ou resolvido, neste caso levando à sensação de fim. A *Melodia* apóia-se principalmente nos seus intervalos e em sua harmonia latente para afirmar uma idéia musical. Ela tende à redundância, estendendo-se pela repetição de seus motivos melódicos e por isso é freqüentemente simétrico e ritmicamente regular. “*A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio;*”. Já o *Tema* apóia-se sobre seus intervalos, sua harmonia e também sobre seu ritmo. A presença do ritmo permite a articulação de idéias musicais de outra maneira, e por isso o *Tema* não necessita da repetição tal como a *Melodia*. Ele tende a ser desenvolvido mais que estendido, e geralmente é mais curto, irregular e assimétrico. “*Um tema resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências.*” (Schönberg, 1993:129-31) É importante

frisar que essas definições exageram as diferenças para efeito de generalização. Na prática, é possível perceber graus de *meliosidade*, não sendo possível, em alguns momentos, distinguir com exatidão um *Tema* de uma *Melodia*.

Constatamos que há uma tendência ao tratamento *melódico* nas canções que analisamos – “Night and Day”, “Rapaz de Bem” e “Samba de uma Nota Só”. Nada parece mais natural. Pressupõe-se que uma canção será cantada, e a voz, assim como qualquer outro instrumento, prescreve algumas limitações. A primeira, está relacionada com a própria forma canção. Ao se falar em canção, também fala-se em letra, e ela acaba por definir, em maior ou menor grau, o vocabulário rítmico de uma canção. Por isso, numa canção haverá menor liberdade para o trato com o ritmo do que em uma outra composição qualquer que não tenha letra. Logo é natural que o material melódico das canções tenha uma predisposição *melódica*.

Além disso, a voz enquanto instrumento impõe dificuldades na escrita melódica. Saltos grandes, dissonâncias inesperadas que dificultam a entonação, mudanças bruscas de registro devem ser evitadas se o objetivo do compositor é ouvir o cantor afinado. É através da constatação dessas dificuldades que é possível criar um critério de *meliosidade*. Dentro do universo das canções podemos classificá-las sendo “Samba de uma Nota Só” a mais melódica, seguido de “Night and Day”, e, finalmente, “Rapaz de Bem”, a mais instrumental das canções.

“Lady Bird”, que é a única não-canção, possui outras características. Como fora composta para o *Bebop*, que é instrumental por excelência, não possui uma letra e por isso seu ritmo não se configura em função dela. Também possui uma melodia que não é nada adequada à voz – possui saltos grandes, modulações inesperadas e saltos de registro que a tornam muito difícil de ser cantada. De fato, sua construção é muito mais *temática* do que as demais canções. Essa constatação também nos pareceu natural. Há muito tempo tem se associado a improvisação ao Jazz. Ela se caracteriza por elementos de criação musical, o que inclui o desenvolvimento de uma melodia. Para os jazzistas, um bom improvisador é capaz de desenvolver o material melódico. A estrutura *temática* de um *Standard* consiste num ótimo ponto de partida para esse tipo de trabalho.

+++

A análise das músicas norte-americanas – “Night and Day” e “Lady Bird” – também mostrou diferenças que são bastante relevantes para a conclusão deste trabalho. Consta no *The New Grove Dictionary of Jazz* que no universo do Jazz, um *Standard* é qualquer composição que, tendo adquirido uma certa popularidade, torna-se parte do repertório que um jazzista deve conhecer. Esse repertório é dividido em três categorias pelo autor do artigo: *dixieland*, *mainstream* e *standard*. “Night and Day” pertence à categoria *mainstream*, constituída de canções da Broadway. Já “Lady Bird” pertence à categoria de *standards*, músicas escritas especificamente para os jazzistas. (Kernfeld, 1994).

Essa classificação nos é bastante interessante visto que indica que para os músicos do Jazz existe uma distinção entre o repertório que é escrito especificamente para a improvisação característica do Jazz, daquele repertório que é escrito para outro fim. Essa constatação é confirmada quando se observa a passagem de músicas das suas versões originais para as dos livros *The Real Book* e *The New Real Book*. Esses dois livros são a fonte primária de *Standards* de Jazz e consistem de coletâneas de transcrições feitas a partir de gravações importantes do gênero. Ao comparar as partituras desses livros com as “originais” de “Night and Day” e “Samba de uma Nota Só” notamos que houve uma adequação – ou melhor, uma “*tematização*” – das melodias. Várias mudanças podem ser observadas, por exemplo: a transformação do ritmo sincopado de “Samba de uma Nota Só” para um compasso de quatro tempos, ao invés de dois, que é comum no Samba, no Choro e também na Bossa Nova, bem como a omissão de um compasso no final dessa canção; a omissão da introdução de uma única nota que está presente em “Night and Day”; a omissão da letra das duas canções. A estrutura formal de “Lady Bird” é *temática*, assim como as partituras de “Night and Day” e “Samba de uma Nota Só” que encontramos naqueles livros.

Essa observação nos remete à importância da improvisação no Jazz, que exige uma certa liberdade formal. A forma canção, onde a letra possui uma importância acentuada, não permite essa liberdade. Desse modo, ocorre uma adaptação das melodias das canções para melhor servirem à estética jazzista.

+++

A distinção entre *Tema* e *Melodia*, aliada à adaptação das canções para os livros de *Standards* sugerem que existe uma diferença de concepção entre o Jazz e a Bossa Nova. A Bossa Nova não parece colocar a mesma importância na improvisação. Ao contrário, a música parece viver em simbiose com seu texto. De fato, uma rápida folheada no livro *Songbook – Bossa-Nova* de Almir Chediak mostra a predominância de canções no repertório. Os acordes, as linhas melódicas e até os ritmos podem dar a impressão auditiva de que a Bossa Nova e o Jazz são semelhantes. No entanto, esses aspectos musicais possuem funções diferentes dentro da estrutura musical, por existirem sob o auspício de um texto.

Neste sentido, a hipótese de Tinhorão, de similaridade por plágio ou por empréstimo de procedimentos, carece de fundamento musical. Um exemplo dessa diferença é a famosa introdução de “Night and Day” que o historiador afirma ser a origem de “Samba de uma Nota Só”. A introdução dessa canção de Cole Porter se faz com uma melodia de uma única nota, e o uso progressões harmônicas que criam a sensação de “cores”, assim como na canção de Jobim. No entanto, ao analisar esses dois excertos pudemos notar que a introdução da canção norte-americana não tem nenhuma ligação motívica com a melodia ou com o texto da própria canção. Em contraste, a qualidade mais intrigante de “Samba de uma Nota Só” é justamente a coerência que o compositor criou entre o texto e a melodia em todos os sentidos estruturais.

Por outro lado, a hipótese de Mammi em que as diferenças da Bossa Nova e do Jazz se expressam na funcionalidade da harmonia e na melodia parece confirmada pela comparação de “Lady Bird” com “Samba de uma Nota Só” e “Rapaz de Bem”. Entretanto ela mostra-se frágil ao se esgotarem as outras possibilidades de comparação entre as músicas que foram analisadas. Citamos, a título de exemplo, a comparação de “Night and Day” e “Samba de uma Nota Só”, e a comparação de “Night and Day” e “Rapaz de Bem”. Em ambos casos a melodia assume importância em graus diferentes. Há também a comparação de “Night and Day” com “Lady Bird”. Nesse exemplo a melodia ganha mais relevância na primeira canção do que na segunda, demonstrando que no universo da música norte-americana a melodia pode assumir uma função mais central. Por último, citamos a comparação de “Samba de uma Nota Só” com “Rapaz de Bem”. Neste caso, a harmonia tem uma função proeminente na canção de Johnny Alf, e mostra que a ela pode ter papel de relevância nas composições brasileiras tidas como bossanovistas.

Isto ocorre porque Mammi trabalha com um conceito de Bossa Nova muito restrito às composições de Tom Jobim, e um conceito de Jazz muito genérico. Pelas análises que realizamos é evidente que existem diferenças entre o Jazz e a Bossa Nova. No entanto as afirmações do historiador acerca da centralidade da melodia ou da harmonia não levam em conta a diversidade estilística no interior das duas manifestações musicais. As análises confirmam este dado, e demonstram diversidade de características se ampliarmos o conceito de Bossa Nova e precisarmos os estilos do Jazz.

+++

Quase cinquenta anos já se passaram desde o lançamento do L.P. *Chega de Saudade*. O debate acerca da *autenticidade* da Bossa Nova continua bastante vivo, e as análises que realizamos, de um universo bastante restrito, só servem para mostrar o quanto ainda falta investigar sobre o que se passou. Sim, existem diferenças e similaridades entre a Bossa Nova e o Jazz. No entanto, pode-se dizer que essas diferenças ou similaridades entre as músicas não são consequência exclusiva de um foco na harmonia ou na melodia, nem que podem ser observadas exclusivamente através de análises auditivas. Essa diferenças e similaridades são, antes de tudo, resultados de um contexto sócio-cultural que pode ser melhor observado na estrutura musical pela relação do conjunto de aspectos musicais, e da relação dos músicos com elas. Incluímos, neste caso, não somente a melodia, a harmonia, o ritmo e a forma, mas outros, tal como a instrumentação, os timbres escolhidos, etc.

Que a Bossa Nova surge num momento de mudança no plano sócio-cultural do país, e que sugere novos rumos estéticos, talvez sejam os únicos consensos. Alguns inclusive já declararam sua morte. No entanto, ela parece permanecer viva tanto nas suas gravações originais, que continuam a ser reeditadas, como nas suas influências sobre o repertório mais contemporâneo de música popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Chediak, Almir. 1990. *Songbook – Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Chediak, Almir. s/d. *Songbook – Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Gilberto, João. *L.P. Chega de Saudade*. 1959. Odeon.

Jobim, Paulo. 2001. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music.

Kernfeld, Barry. (org). 1994. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press.

Kimball, Robert. 1972. *Music and Lyrics by Cole Porter: A Treasury of Cole Porter*. New York: Chappel & CO Inc.

Mammi, Lorenzo, 1992. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*34: 63-70.

Schöenberg, Arnold. 1993. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EdUsp.

Sher, Chuck. 1995. *The New Real Book*. Petaluma: Sher Music.

Tinhorão, José Ramos. 1997. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.