

A BOSSA-NOVA E SUA INFLUÊNCIA NA EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM SONORA DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Adercangelo Adépio de Souza

1. INTRODUÇÃO :

As primeiras manifestações do que viria a ser conhecido como Bossa Nova ocorreram na década de 50, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Ali, compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do jazz americano e da música clássica, tiveram participação efetiva no surgimento do gênero, que conseguiu unir a alegria do ritmo brasileiro às sofisticadas harmonias do jazz americano.

Ao se falar de Bossa Nova não se pode deixar de citar Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Candinho, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Laurindo de Almeida, Johnny Alf, Luizinho Eça, os irmãos Castro Neves, Newton Mendonça, Chico Feitosa, Lula Freire, Durval Ferreira, Sylvia Teles, Normando Santos, Luís Carlos Vinhas e muitos outros. Todos

eles jovens músicos, compositores e intérpretes que, cansados do estilo de ópera que dominava a música brasileira até então, buscavam algo realmente novo, que traduzisse seu estilo de vida e que combinasse mais com o seu apurado gosto musical.

Após a Segunda Guerra mundial, o país começa um novo desenvolvimento cultural. O Rio de Janeiro já vivia um raro momento de florescimento artístico, como poucas vezes se viu na história da cultura nacional. Não é à toa que os anos 50 são conhecidos como os "anos dourados". O Brasil vivia então um período de crescimento econômico que acabou se refletindo em todas as áreas. Em 1956, Juscelino Kubitschek tomou posse na Presidência da República com o slogan desenvolvimentista "50 anos em 5".

Nesse panorama encontramos os Estados Unidos em expansão política e comercial, e a Europa em fase de reconstrução pós-guerra. O mundo começa a transformar-se, dividir-se paulatinamente em dois blocos: o socialista e o capitalista.

O Brasil, alinhado aos EUA capitalista, sofre a influência deste em todos os sentidos.

A música popular brasileira era composta seguindo a preocupação de se criar uma melodia de fácil memorização, sustentada por uma harmonia simples que deixasse em relevo absoluto esse parâmetro composicional.

A fusão do *Jazz* (estilo norte-americano de origem negra) com a música clássica e as idéias de renovação das estruturas tradicionais do samba possibilitam o surgimento de uma nova tendência da MPB.

No meio da década de 50, algumas casas noturnas eram o esconderijo da boa música. Num pequeno barzinho numa rua atrás do cinema Rian, chamado Judo Azul (pela cor dominante de sua decoração interior), Tom Jobim era o pianista efetivo, e figuras conhecidas da noite do Rio não deixavam de aparecer por lá. Naquele local,

Rubem Braga fez a célebre apresentação de Vinicius de Moraes a Lila Bôscoli, que resultou em casamento.

Nas tardes de domingo, um grupo de músicos, entre eles Gusmão, Freddy Falcão, Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Pecegueiro tocavam música moderna no Hotel América, na Rua das Laranjeiras. Os fins de semana musicais no Clube Leblon, com Eumir Deodato, Pecegueiro, Jayme Peres, Waldemar Dumbo e Ed Lincoln, era outro local de encontro entre diversos músicos que viriam a ser importantes nomes da Bossa Nova.

Apesar de tijucano, Antonio Carlos Jobim era um típico jovem de Ipanema, onde vivia desde criança. Adolescente, no início dos anos 40, começou a estudar piano com o excelente professor alemão Hans Joachim Koellreutter. Tom e Newton Mendonça, seu amigo de infância e futuro parceiro em hinos da Bossa Nova, como *Samba de Uma Nota Só e Desafinado*, já formavam grupinhos musicais com os amigos, nos intervalos entre o colégio e a praia.

Em 1946, Tom entrou para a Faculdade de Arquitetura, onde não chegou a ficar nem um ano, resolvendo seguir definitivamente a carreira de músico. Seu gosto musical variava dos populares Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Garoto, Noel Rosa e Lamartine Babo aos eruditos Vila-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach e Beethoven. passando pelas grandes orquestras americanas.

Em 1949, já casado com sua primeira mulher, Teresa, Tom ganhava a vida tocando piano em casas noturnas da zona sul. O maestro passou alguns anos trocando a noite pelo dia, conseguindo em 1952 um emprego de arranjador na gravadora Continental, como assistente do maestro Radamés Gnatalli. O salário era baixo, mas certamente melhor do que o que ganhava como pianista. Uma de suas funções era passar para a pauta composições de quem não sabia escrever música. Mas Tom não

abandonou a noite. Agora que não precisava mais dela para sobreviver, tocar na noite tornara-se um prazer. Para ele e, claro, para quem tinha o privilégio de ouvi-lo. Pouco depois, Tom se transferiu para a gravadora Odeon, que seria responsável, alguns anos mais tarde, pelo lançamento do histórico LP *Chega de Saudade*, com João Gilberto.

Em 1954, um dos locais mais disputados na noite era a boate do Hotel Plaza, na Avenida Princesa Isabel, em Copacabana. Oficialmente, Johnny Alf era o pianista e já tocava suas próprias composições, como *Rapaz de Bem e Céu e Mar*. Os freqüentadores mais assíduos da boate eram Tom Jobim, João Donato, Baden Powell, Dolores Duran, Carlos Lyra e Sylvinha Teles, entre outros, e o fim da noite era recheado de intermináveis "canjas". Alf, um dos maiores precursores da Bossa Nova, mudou-se para São Paulo em 1955, deixando órfãos seus admiradores.

O encontro de João Gilberto e Tom Jobim foi sugestão do fotógrafo Chico Pereira, que aconselhou João a procurar o maestro. Eles já se conheciam superficialmente das noitadas em Copacabana e João resolveu bater na porta de Tom, na Rua Silva em Ipanema. Tom, que como todos os outros também havia se impressionado com a nova batida de violão, mostrou a João algumas composições suas, entre elas *Chega de Saudade*, parceria com Vinicius e um dos temas escolhidos para o disco *Canção do Amor Demais*, que estava sendo preparado para Elizeth Cardoso.

João Gilberto acompanhou Elizeth na gravação da faixa *Outra Vez*, deixando registrada pela primeira vez em disco sua batida inovadora.

Alguns meses depois, João já entrava em estúdio para gravar o histórico 78 rpm *Chega de Saudade*, com a música de Tom e Vinicius de um lado e a sua *Bimbom* do outro.

A gravação de *Chega de Saudade* foi uma verdadeira novela. Cheio de exigências, como o pedido de um microfone para a voz e outro para o violão, inédito na

época, João Gilberto conseguiu enlouquecer técnicos e músicos. Interrompia a todo instante a gravação, ora dizendo que os músicos haviam errado, ora que o som não estava bom. Mas o disco acabou saindo com arranjos de Tom Jobim, que também tocava o piano.

Ronaldo Bôscoli trabalhava como repórter esportivo na Última Hora, e sua irmã Lua era casada com Vinicius de Moraes.

O já consagrado poeta ocupava o cargo de vice-cônsul na embaixada do Brasil em Paris.

Em 1956, Vinicius voltou de Paris com o rascunho do libreto de Orfeu da Conceição, uma tragédia de inspiração grega, toda em versos, que ele ambientara ao carnaval carioca e pretendia montar no Rio de Janeiro.

A chegada do poeta ao Rio é tida como um dos principais marcos da história da Bossa Nova. Libreto pronto, Vinicius começou a procurar um parceiro para as canções da peça. Ele já tivera a oportunidade de conhecer Tom Jobim no famoso Clube da Chave, em 1953, pouco antes de ir ocupar sua função na embaixada de Paris.

No Clube, cada um dos 50 sócios tinha uma chave que abria o armário onde ficava guardada sua própria garrafa de uísque. Foi lá que Vinicius ouviu Tom pela primeira vez, e ficou impressionado com o talento do jovem pianista. Chico Feitosa, que a esta altura já se transformara em secretário particular da poeta, e Ronaldo sugeriram que ele convidasse Tom para fazer as músicas da peça. Vinicius ficou de pensar.

No dia seguinte, na Villarino, uma uisqueria no centro do Rio, reduto de boêmios e intelectuais, como Paulo Mendes Campos, Antônio Maria, Sérgio Porto, Fernando Lobo, Dorival Caymmi, Reynaldo Dias Leme, Carlos Drummond de Andrade, Dolores Duran e Heitor Villa-Lobos, entre muitos outros, o jornalista Lúcio Rangel apresentou formalmente o poeta ao compositor, que seria um de seus grandes parceiros.

Inegavelmente, nenhum outro movimento foi tão revolucionário na música quanto a Bossa Nova. Surgido por volta de 1958, renovou as harmonias e arranjos, dando à música popular brasileira um cunho nacionalista. Segundo Edu Lobo, a Bossa Nova foi a primeira grande revolução em termos de estruturas rítmicas, a primeira linguagem nova que se usou para fazer música no Brasil, a partir das músicas de Johnny Alf, das letras de Newton Mendonça, da maneira de cantar e tocar de João Gilberto, de todo o talento criador de Tom, aquele que maior material apresentou. Foi realmente a grande abertura para que a música popular brasileira pudesse enveredar pelos caminhos modernos em que estava na ocasião chegasse ao ponto de ter tantas opções, que ele considerava necessárias. De fato, essa opinião consciente de Edu Lobo mostra a verdadeira importância da Bossa Nova no Brasil.

Criticada por alguns, a Bossa Nova foi tida como movimento elitista, mas poria abaixo esse ponto de vista ao trazer para sua realidade as músicas dos grandes compositores populares do passado, apresentando-as sob uma nova forma.

No primeiro disco de João Gilberto, aparecem algumas dessas músicas, sob uma interpretação toda pessoal, com uma cadência mais acentuada, uma estruturação rítmica completamente renovada. Além do mais, a imaginação criadora de seus mentores dava margem a uma espontaneidade literária, a uma autêntica liberdade de criação, que até permitia o “ser desafinado”.

No contexto nacional, a cidade brasileira mais cantada pelo movimento foi o Rio de Janeiro.

Exemplifica muito bem esse fato a Sinfonia do Rio de Janeiro, de Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco. Realizaram-se inúmeros shows de divulgação do movimento, como o ocorrido no dia 22 de setembro de 1959, na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, ao qual compareceram em massa Tom Jobim, Sylvia

Teles, Alaíde Costa, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Baden Pawell, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves, Luís Carlos Vinhas, Nara Leão, etc. No seu segundo ano de existência oficial, a Bossa Nova criava um novo espaço para a música instrumental no Brasil. Foram formados os conjuntos Oscar Castro Neves, Tamba Trio e Roberto Menescal, que deram uma nova estética à música popular. Os ritmos afro foram explorados e a concepção de harmonia modernizou-se, ao sair do esquema tradicional.

Exatamente nessa fase, surgiram Sérgio Ricardo, Marcus e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Dori Caymmi, Baden Powell, etc. De 10 a 15 de maio de 1960, era realizado o primeiro festival nacional de Bossa Nova, no Teatro Record, em São Paulo, produzido por Ricardo Amaral e A. J. S. Lemos Britto, com direção e roteiro a cargo de Ruy Afonso, do qual participaram Carlos Lyra, Juca Chaves, Elza Soares, Alaíde Costa, Geraldo Vandré, Laís Barreto, Os Jograís, Roberto Ribeiro como violonista e o Conjunto Oscar Castro Neves, formado por Oscar (piano e guitarra), Iko (baixo), Luiz Carlos Vinhas (piano), João Mário (bateria), conjunto vocal e bailarinas.

Na ocasião, a Bossa Nova já tinha um grande público entre nós e os críticos realmente a consideravam como sendo um grande movimento renovador.

Um veículo cultural que tomou grande impulso com o advento da Bossa Nova foi o teatro, sendo então lançadas as peças “Pobre Menina Rica”, com música de Carlos Lyra e texto de Vinícius de Moraes e “A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgard”, de Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Lyra.

O Teatro de Arena surgia nessa época, com muita força. Em 1962, era iniciada, na Boite Au Bon Gourmet, uma série de shows da Bossa Nova, dos quais sempre participavam João Gilberto, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Os Cariocas e outros, numa produção de Aloísio de Oliveira

Na ocasião, o movimento já se tinha tornado conhecido no exterior e o empresário norte-americano Sidney Frey, presidente da Audio Fidelity, veio ao Brasil, a fim de contratar os artistas da Bossa Nova para uma temporada no Carnegie Hall, em Nova York.

Em 21 de novembro desse mesmo ano, as portas da maior casa de espetáculos do mundo se abriam para os músicos brasileiros. Os meios de comunicação dos Estados Unidos deram enorme cobertura ao evento e aos cinco microfones da Audio Fidelity, foram acrescentados os da C. B. S. News, da Voice of América, da U. S. Information Agency e os do teatro (para som interno). Os ingressos haviam-se esgotado dois dias antes do concerto e calcula-se que mais de 1000 pessoas ficaram do lado de fora do teatro.

Um pouco depois das nove horas da noite, foram descerradas as cortinas e o Sexteto Bossa Rio, de Sérgio Mendes deu início ao espetáculo, interpretando “Samba de Uma Nota Só”. A grande sensação da noite foi, sem dúvida, a dupla Agostinho dos Santos e Luiz Bonfá, que apresentou um pot-pourri de músicas do filme “Orfeu de Carnaval”, ganhador da Palma de Ouro em Cannes. O público aplaudiu delirantemente a música popular brasileira.

Ao terminar o show do Carnegie Hall, alguns dos músicos que mais força haviam dado ao movimento, resolveram permanecer nos Estados Unidos.

Em dezembro de 1962, seria criada, aqui no Brasil, por Aloísio de Oliveira, a gravadora Elenco, que logo em seu primeiro ano de existência lançaria uma série de quatro discos: o de Vinícius de Moraes e Odete Lara, o de Lúcio Alves, o de Baden Powell e Jimmy Pratt e o do Conjunto Roberto Menescal.

O objetivo de seu criador era “continuar e registrar o trabalho de compositores e intérpretes, que naquele momento não encontravam um veículo para divulgar os seus trabalhos”, já que haviam sido dispensados de sua gravadora.

Através do desenvolvimento musical, nos trabalhos de compositores deste período são observadas relações de evolução nos estudos, gerando novos conhecimentos.

A fusão de estilos, ritmo e gêneros musicais somam conhecimentos e proporcionam novos signos, rompendo barreiras e abrindo novos canais de expressão e comunicação.

A arte musical se desenvolve na exploração da matéria sonora, produzindo novos objetos artísticos e musicais, através de novas técnicas e atitudes estéticas em seus processos de criação.

A riqueza harmônica e melódica das composições desses autores, juntamente com o ritmo brasileiro derivado do samba-canção, influenciou a maioria dos grandes instrumentistas brasileiros e estrangeiros, tanto na relação ao conhecimento musical quanto em performance instrumental, considerando as informações, representações e significados embutidos na sua expressiva estética carioca em fusão com as estruturas do *Jazz* americano.

A inovação rítmica, intencional e mais elaborada, os sons suspensos, os acordes e suas dissonâncias, bem como os arranjos sofisticados, contribuíram para que a Bossa Nova fosse bem recebida entre os músicos profissionais do mundo todo, sendo considerada objeto de arte pela sua estética inovadora e criativa, sendo também conhecida como “*Jazz Brasileiro*”.

O estilo Bossa Nova tem influência direta na evolução da música instrumental brasileira a partir de seu aparecimento em 1958, com a gravação da música “Chega de

Saudade” de Tom Jobim. No entanto, o compositor, cantor e pianista Johnny Alf já incorporava outros procedimentos, emprestados às tendências mais atualizadas do *Jazz*, *do be-bop*, *do cool-jazz* do que algo definitivamente radicado em nossa música popular. Pouco a pouco alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele transformados em outros mais integrados no espírito da população brasileira. De acordo com Augusto de Campos em seu livro “O Balanço da Bossa” (p.16, 1968), muitos como o próprio Antonio Carlos Jobim reconhecem nesse músico a paternidade da Bossa Nova.

Daí em diante, vários compositores julgaram ser chegado o momento propício para realizarem obras de concepção totalmente nova, já a essa altura, capazes de alcançar boa receptividade de grande parte do público brasileiro, uma vez que até então, os admiradores da Bossa Nova estavam restritos a um pequeno número de pessoas.

Compositores, cantores, instrumentista que co-participaram de uma mesma concepção com respeito à renovação de nosso populário, passaram a se agrupar em um verdadeiro movimento logo conhecido como Bossa Nova.

A principal contribuição da Bossa Nova para a música popular no geral foi o uso de harmonias modernas vinculadas à melodias mais complexas, muitas vezes difícil de executar, pois a melodia quase sempre está no contratempo e baseada em intervalos dissonantes.

A Bossa Nova foi conquistando seu espaço no mundo, chegando a ser sem sombra de dúvidas, a música brasileira mais conhecida no exterior, tanto é que nossa estrela maior da Bossa Nova, Tom Jobim, foi convidado para representar o Brasil no *Jazz Master’s, Carnegie Hall*, ao lado de Pat Metheny e Joe Handerson.

2. ANÁLISE – DOCUMENTOS DE PROCESSO (PARTITURAS) :

2.1. Chega de Saudade – Tom Jobim – 1958

A seção “A” da música “**Chega de Saudade**” está escrita na tonalidade de **Dm** (Ré menor), com um bemol na Armadura de Clave (Podemos definir esta seção na tonalidade de **Ré** menor, e não na sua relativa **Fá** maior porque temos, na tonalidade, a presença da nota **dó#** a qual caracteriza a escala de **Ré** menor harmônica, bem como define a presença de **A7(b9)** que é a dominante de **Ré** menor).

. No primeiro compasso é possível perceber que o compositor usa notas do acorde para criação da melodia. Foi usado nesse compasso, as notas **Fá** (3ª menor), **Lá** (5ª justa) e a nota **Ré** que é a Tônica do acorde. Nos 2 primeiros compassos o compositor usa a escala de **Ré** eólio para criar a melodia.

No segundo compasso no acorde de **Dm** temos a inversão do baixo para a nota **Dó**, mantendo-se ainda a Escala de **Ré** eólio. No terceiro compasso utiliza-se a escala de **Lá** menor Harmônica, porque a harmonia segue para o dominante secundário com baixo invertido no V grau do acorde (V/V).

A Harmonia do quarto compasso apresenta-se em cadência deceptiva porque este acorde dominante secundário (V/V) não resolve no acorde esperado. O quinto compasso é trabalhado na escala de **Ré** menor harmônica. O acorde é o de **Em7(b)** que é o II grau diatônico da escala de **Ré** menor harmônica.

No sexto compasso o V grau de **Dm** representado pelo acorde **A** com sétima e nona menor, tem continuidade com a escala de **Ré** menor harmônica na formação da melodia, este acorde é de função dominante e resolve no sétimo compasso no acorde de **Dm** que possui função tônica, e na melodia escala de **Ré** eólio.

No oitavo compasso a harmonia apresenta o segundo grau meio diminuto **Em7(b5)**, com função subdominante menor, seguindo para o quinto grau **A7(b9)** com função dominante – foi usado neste compasso a escala de **Ré** menor harmônica na melodia.

No compasso 9 encontramos o acorde de **Dm** com função Tônica (escala de **Ré** eólio), onde na segunda parte do mesmo compasso está invertido com **Dó** no baixo, em função de uma cadência diatônica descendente: **ré,dó** e **si**. No décimo compasso encontramos os acordes de **E7/B**, bem como **E7** os quais são o quinto grau com baixo na quinta (quinto grau de **Dm**), e o quinto de quinto (V/V) de **Dm**, neste caso possui função dominante secundária, e na melodia escala de **Lá** menor harmônica.

Nos compassos 11 e 12 temos o acorde de **Am**, que é o V grau de **D** com função modal, podendo ser a escala de **Lá** menor harmônica ou **Lá** eólio na melodia. Nos compassos 13 e 14 a harmonia se mantém em **Bb7M**, que vem a ser a VI grau menor (bVI7M) com sétima maior diatônico em **Dm**. Na melodia observa-se a escala de **Si** bemol Lídio. Os acordes desses compassos possuem função subdominante.

No quarto tempo do compasso 14 a melodia apresenta uma escala descendente, preparando para o compasso 15 que começa na melodia com a nota **Ré** (VII grau do acorde de **Em7(b5)**). A última nota, **Lá** sustenido, poderia ser substituída por **Si** bemol (enarmônica) pois trata-se do (b9) do acorde de **A**, da maneira como está escrito (como **La#**), apresenta-se fora do centro tonal, bem como da escala de referência (**Dm** harmônica), onde a harmonia tem função subdominante e dominante, resolvendo no compasso 17, este, possui função tônica e escala de **Ré** Eólio (podemos observar gestos recorrentes do compositor nos compassos 17 e 18, 19 e 20). O compasso 18 possui a mesma estrutura do anterior, porém com baixo na nota **Dó**. Nos compassos 19 e 20 a harmonia tem o quinto de quinto (V/V – função dominante da dominante), e a

escala utilizada a melodia é **Lá** menor harmônica. No compasso 20 a cadência é interrompida, não resolvendo na Tônica mas seguindo para a subdominante no compasso 21, que é o II grau de **Ré**, e na melodia temos a escala de **Ré** menor harmônica. A harmonia segue para o V grau **A** com sétima e nona menores (Aqui cabe uma observação: como no compasso 15, a nota **Lá** sustenido devia ser chamada de **Si** bemol, neste compasso 21 a nota **Ré** bemol deveria ser chamada de **Dó** sustenido, para respeitar o campo harmônico e a escala do acorde de **A7(b9)**).

No compasso 22, a função dominante primária resolve no compasso 23 onde encontramos o I grau da tonalidade principal (função tônica), e a escala de **Dm** harmônica, na sua estrutura melódica (compasso 24) o acorde **D7(b9)** é de função dominante secundária, apresentando na melodia a escala de **Sol** menor harmônica.

Do compasso 25 até o 28, a harmonia conduz o baixo cromaticamente para os próximos acordes, onde **Gm** tem função subdominante menor. As notas utilizadas na melodia constituem a escala de **Sol** eólio. No compasso 26 a harmonia seguir para o V grau da tonalidade com baixo foi invertido, realizando o cromatismo citado. Este acorde possui função dominante, a escala usada é de **Ré** menor harmônica na melodia.

No compasso 27 a harmonia está no I grau da tonalidade de **Dm**, tanto no compasso 26 como no 27 a função dos acordes são de tônica, na melodia a escala usada é de **Ré** menor harmônica, no compasso 28 existe um contraste, o acorde possui a sétima menor e a melodia se mantém com a sétima maior (Dó sustenido). No compasso 29 o acorde de **Bm7(b5)**, que é o VI grau meio diminuto de **Dm**, tem função tônica, a melodia está na escala de **Lá** menor melódico.

O compasso 30 é composto por dois acordes que correspondem ao II cadencial e V grau possuindo funções subdominante menor e dominante,

respectivamente na melodia a escala é de **Ré** menor harmônica, nota-se ainda, gestos recorrentes do compositor antecipando a nota do compasso 31 (sincopa), que por sua vez, possui acorde de I grau menor (**Dm**) com função Tônica. No compasso 32 a harmonia segue para a dominante (**A7**), e **Lá** Mixolídio na melodia. Considera-se nesse compasso o início da modulação para a tonalidade de **Ré Maior**, mudando a armadura de clave no compasso 33 (início da segunda seção), correspondendo ao acorde de I grau maior com sétima maior.

No compasso 34 a harmonia está no V grau do II menor que corresponde ao acorde de **B7(b13)**, que tem função dominante secundária porque resolve no acorde de **Em7**, que é o segundo grau menor de **Dm**. Esse compasso possui escala **Si** mixolídio(b13), trata-se de uma escala sintética, ela é igual a **Mi** menor melódico. Os compassos 35 e 36 mantêm na melodia a mesma escala. Ocorre nesses compassos, gestos recorrentes do compositor, onde a melodia possui a sétima maior (**ré** sustenido) e a harmonia com sétima menor.

No compasso 37 o acorde possui função subdominante, com escala de **Mi** dórico. Novamente é notável o contraste onde o compositor mistura a 6ª menor com a 6ª maior.

No compasso 38 a harmonia está no V grau com sétima menor, na escala de **Lá** Mixolídio, iniciando uma resolução retardada do V grau com sétima menor, porque no compasso 39, o acorde de I grau diminuto é um acorde interpolado, com função de diminuto auxiliar.

No compasso 40 a harmonia resolve na Tônica (I grau com sétima maior), a melodia repousa no V grau do acorde da escala de **Ré** Maior. No compasso 41 a harmonia segue para o III menor com escala de **Fá** Frígio. Utilizou-se na criação da

melodia as notas correspondentes à 7ª, 6ª e 5ª do acorde. A nota **Fá** bequadro antecipa a melodia do compasso 42, com acorde bIIIº (diminuto de função diminuta de passagem).

Os compassos 43 e 44 possuem acordes de segunda menor com sétima, de função subdominante menor e escala de **Mi** dórico. Os compassos 45 e 46 apresentam cadência deceptiva, onde **E7** possui função dominante secundário e na melodia escala de **Mi** mixolídio.

Os compassos 47 e 48 apresentam cadência autêntica, onde a harmonia tem encadeamento do II grau meio diminuto para o V grau com sétima, e escala de **Ré** menor harmônica, repousando no I grau com sétima maior (tônica) do compasso 49, onde verifica-se inversão do baixo na sétima maior do acorde, no terceiro tempo do compasso, usando a escala de **Ré** Maior.

No compasso 50, a harmonia encontra-se no VI menor com sétima que tem função subdominante relativo e escala de **Si** dórico. Nos compassos 51 e 52 ocorre uma cadência deceptiva, no que se refere a **E7** ser dominante da dominante, e a escala utilizada é de **Mi** mixolídio.

Nos compassos 53 e 54 temos um dominante secundário (V/VI) com melodia no modo mixolídio. Este dominante resolve no acorde de **Bm7** no compasso 55. neste mesmo compasso (55), Tom Jobim apresenta um contraste com a nota **Ré** natural na melodia e a nota **Ré** bemol no acorde **Bbm7**.

No compasso 56 a cadência II, V7, do campo harmônico de **Gm** apresenta-se na melodia, com escala de **Sol** menor harmônica em função do acorde **D7(b9)**.

O compasso 57 resolve em **G7M** (subdominante) seguindo para o compasso 58 um acorde dominante secundário **C7** em cadência deceptiva.

No compasso 59 a melodia se desenvolve na escala de **Lá** menor melodia, com o acompanhamento de **F#m7** (dominante relativa ou tônica anti-relativa).

No compasso 60 temos o dominante secundário **B7** apresentando outro contraste com a melodia (mixolídio(13) e mixolídio(b13)). Do compasso 61 até o final do compasso 67, os encadeamentos se desenvolvem em dominante secundário, subdominante relativo e dominante primário e cadência deceptiva, tônica anti-relativa; dominante secundário V/V e II cadencial primário resolvendo na tônica.

O compasso 68 apresenta-se com o segundo cadencial preparando para retornar à 1ª seção em **Dm**, ou seja, com acordes do campo harmônico de **Dm** (**Em**⁷_(b9) e **A**⁷_(b9)).

2.2. Frevo – Egberto Gismonti - 1978

Apesar das seções “**A**” e “**B**” estarem na tonalidade de **Dm**, os acordes de **D** aparecem nessa seção como acordes suspensos **D^(sus4)₇**, o que significa que a 3ª, do acorde, esta suspensa, e no seu lugar temos a 4ª justa. Com isso o acorde não recebe a denominação de menor, porque não temos a presença da 3ª menor, mas subentende-se a intenção do compositor em relação ao acorde menor, pela presença da armadura com **Sib**, bem como a presença da nota **Sib** também no acorde dominante **A^(addb9)**.

Ainda reforçando este argumento no 4º compasso o acorde dominante **A^(addb9)** apresenta-se em sua formação, a nota **Do#** como 3ª e a nota **Sib** como nona menor (b9), caracterizando assim a escala de **Dm** harmônica, como intenção de resolver em **Dm**.

Do compasso 5 ao 8, ocorre repetição dos 4 primeiros.

No compasso 9 a melodia conduz a harmonia para o acorde de **C^(sus4)₉**, que é o V/bIII, com função de dominante secundário, resolvendo no bIII (**F^{Maj7}_(#5)**). A partir daí a harmonia passa pelo sexto menor, sexto, quinto de quinto e quinto grau.

No compasso 16 termina a seção **A** no acorde de **A^(b13)_(#5)** em cadência suspensiva, e também existe a casa “1”, com sinal de repetição da seção **A**.

A seção “**B**” se inicia na casa “2” no compasso 17, com o acorde de **A⁽¹³⁾₁₁** e escala diminuta, possuindo na melodia intervalos em graus conjuntos ascendentes até o compasso 25. O compasso 24 possui cadência deceptiva, porque o acorde de **C⁽¹³⁾_(b9)** é o dominante da tônica relativa **F** (bIII).

No compasso 27 a melodia é a mesma do 19, porém o acorde **Am^(7b)₅**, com função de segundo cadencial secundário, é substituído por **Gm⁽⁹⁾_(b5)** no compasso

27, com função subdominante menor, seguindo em cadência deceptiva do compasso 28 (com função dominante secundário $C^{13}_{(b9)}$) para o compasso 29 $A^b_{(9)}$.

No compasso 29, ocorre uma resolução retardada do V, porque no compasso 30 o acorde de $Fm^{(add9)}$ é um acorde de empréstimo modal (interpolado), retardando a resolução do V grau (dominante) na tônica, a qual ocorrerá no compasso 31. A melodia a partir deste compasso, é composta quase toda por intervalos de 6^{as} maiores descendentes até o compasso 34.

A seção “C” inicia-se a partir do compasso 36, em acordes menores com décima primeira, o que passa a ser uma constante até o compasso 38.

Do compasso 40 até o 63 (final da seção “C”) a harmonia fica em pedal no acorde de **Dm**.

Nesta seção (“C”) podemos concluir, por abdução, que o compositor criou um espaço para improvisação, pois a melodia apresenta (compasso 44 à 49) sugere um efeito em velocidade (semi-colcheia), variando entre apenas duas notas (Lá – Si). A partir do compasso 50 até o final da seção “C” a melodia desenvolve-se em frases arpejadas, sugerindo idéias improvisadas, porém, a partir do momento que foram escritas, passam a fazer parte de uma melodia definida.

A seção “D” começa no compasso 64 com acordes em **Dm** (tônica menor), a escala utilizada é **Ré** menor eólio (64 e 65). A partir do compasso 66, o compositor passa a desenvolver uma linha de raciocínio, formada por segundo cadencial, onde os acordes dominantes apresentam a nota adicionada (b9), sugerindo escalas menor harmônica ou menor melodia, derivadas dos acordes $IIm^9_{(b5)}$, de subdominante menor em menor harmônico. Os quais geralmente antecedem esses dominantes, formando a cadência autêntica (**S – D - T**).

No compasso 66 foi usado o modo **Si** dórico, 65 **Mi** mixolídio, 68 **Lá** jônico, observamos neste compasso 68 uma modulação passageira para o V grau da tonalidade principal.

No compasso 69 o acorde de **A** (que era a tônica no compasso 68) transforma-se dominante, como acorde de preparação para retornar ao compasso 64. A partir do compasso 71, se caracteriza, definitivamente, até o final dessa seção, as cadências formadas pelos acordes $IIm^7_{(b5)}$ e $V(^{13}_{(b9)})$, segundos cadenciais de tonalidades menores com prioridade na melodia para escalas menor harmônica ou melódica.

No compasso 72 e 73 a melodia apresenta a escala do modo sintético de **Ré** mixolidio (b9).

Compasso 74 **Sol** menor harmônico, 75 **Fá#** menor harmônico, 76 **Réb** mixolídio (b9), 77 e 78 **Dó** mixolidio, 79 **Ré** eólio, 80 **Dó** mixolidio, 81 **Ré** menor melódico, 82, 83 e 84 **Mi** mixolidio (b9).

Obs.: Temos alguns acordes nessa seção onde em vez de (b13) está cifrado (#5) o que é um equívoco de linguagem e pode confundir o analisador, porém esta dúvida deixa de existir quando associamos a análise harmônica com a melódica.

Ex.: no compasso 83 onde aparece o acorde cifrado $A^{Maj7}_{(#5)}$, encontramos na melodia a nota **Fá** natural, que é o (b13) do acorde de **Lá**, e não o (#5). No compasso 84 temos novamente o acorde de **Lá**, desta vez cifrado corretamente com (b13), que é compatível com a mesma nota apresentada na melodia.

3. CONCLUSÃO :

A importância da pesquisa histórica, neste trabalho de iniciação científica, situou a bossa-nova em relação ao período em que foi criada, suas influências e tendências de evolução. Com isso podemos concluir que com o aparecimento da bossa-nova, houve uma simplificação rítmica na música popular brasileira moderna. Cabe aqui um parêntese para entendermos que em música popular, a definição de forma está diretamente ligada ao ritmo, o que difere da música clássica, onde vários elementos que compõe a estrutura da obra é que definem a forma. A bossa-nova tem uma influência do “samba antigo” em fusão com o “cool jazz”, em consequência das pesquisas e influências de seus compositores na década de 40 e 50, bem como uma intenção, nos anos 60, dos compositores brasileiros em levar suas obras para os U.S.A., uma vez que no Brasil o estilo não estava sendo bem recebido pela grande mídia e consequentemente pelo grande público.

O fim das grandes orquestras, após o fechamento dos cassinos no Brasil, em 1946, e a rápida decadência dos programas de música ao vivo das rádios, ante o aparecimento da televisão em 1950, repercutiu na área da música instrumental através de uma tendência elitizante que ia explicar, já em 1958, o aparecimento da chamada bossa-nova. Foi a onda dos pequenos conjuntos à base de piano, baixo e bateria, especialistas em tocar música americana para o novo público das casas noturnas das áreas elegantes cariocas, denominadas boites. A partir daí a música instrumental brasileira passa a se desenvolver, com o surgimento de novos grupos com essa formação instrumental.

Assim como nos Estados Unidos o “be bop”, ao levar à formação dos “combos” (grupo instrumental sem formação certa, que acabaria fixando a base piano, baixo e bateria, completada por saxofone ou piston), acabou por estimular nos músicos mais ambiciosos a pesquisa de novos timbres, no Brasil, a imitação dessa busca do som “puro” do “cool jazz” ia conduzir à bossa-nova, e conseqüentemente a influências em trabalhos de música instrumental no Brasil, levando-se em conta o surgimento de grandes nomes como: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

Um dos principais índice, histórico, da influência da bossa-nova na evolução da música instrumental brasileira, é que no período após seu surgimento os músicos realizavam a tal da “Jam Session”, que no Brasil começou chamando “Samba Session” e posteriormente “Jam Session Samba”, como referência ao Jazz Americano direcionado para a música instrumental brasileira, criando, assim, oportunidade para esse formato musical, se desenvolver nas boites badaladas e sofisticadas no eixo Rio/S.Paulo.

A estrutura da forma de tocar, especialmente o samba, através da interpolação de improvisações do cool jazz depois denominada de bossa-nova, pôde fixar-se após a criação ao violão, por João Gilberto, de uma “batida diferente” (como era chamada na época).

Comprovada a possibilidade de a nova batida, ao contrário do samba tradicional, permitir a superposição de soluções harmônicas típicas do jazz com bom resultado sonoro, a expressão “samba moderno” (até 1959 usado para designar a nova tendência musical) pôde, segundo Ruy Castro em seu livro “Chega de Saudade”, de 1990, ser afinal e definitivamente substituída por bossa-nova.

Não há quem, ao fazer uma análise sob algum ícone da música popular brasileira, seja através de qualquer tipo de linguagem, não observe que, na segunda

metade da década de 50, aconteceu uma acentuada mudança de rumo que, se não conduziu a MPB inteiramente para outros caminhos, foi capaz de marcar o panorama da época e de influenciar uma extraordinária geração de criadores que viria a seguir e que pode ser considerada uma das mais importantes de todos os tempos. Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) e Egberto Gismonti podem ser apontados como paradigmas desta representação.

A música é um fenômeno sônico, universal na medida em que é um comportamento humano e cultural que depende do contexto histórico e estético em que é concebida ou criada. Universais são as leis de percepção de padrões que funcionam por signos de semelhança (rápido/lento; contínuo/disjunto). Cultural é a estruturação de estilo que funciona por contigüidade (organizada por repetição). Esses aspectos da cultura expressiva são simultaneamente reflexo e agentes de mudança social. A música, especialmente a música popular, tem o dom de exercer o papel de, não só refletir uma visão de mundo e as influências histórico-sociais sobre um grupo social, mas, principalmente, de se transformar num agente de mudança ao apresentar modelos de sociabilidade novos.

Uma análise comparativa fenomenológica, com suporte científico na semiótica de Peirce, pode esclarecer algumas das técnicas composicionais que estes dois compositores empregaram para a representação musical desta obras (Chega de Saudade e Frevo), mostrando o caminho de evolução composicional, como índice do processo de influências, desenvolvido nesses 20 anos, que conseqüentemente influenciaram, também, a evolução das estruturas harmônicas e melódicas de outras obras do mesmo período.

Os recursos de representação musical icônicos, indiciais e simbólicos não são distintos daqueles usados na música contemporânea, a diferença está, sobretudo, nos

sistemas e nos objetos de representação. Podemos considerar a teoria semiótica musical como uma musicologia geral integrada, com uma abrangência de primeira ordem. As obras foram analisadas, com uma das principais técnicas de representação empregadas por Tom Jobim (bossa-nova) e Egberto Gismonti (música instrumental brasileira), nas estruturas harmônicas e melódicas, suas conseqüências lógicas do ponto de vista cognitivo, assim como as concepções estéticas de cada época, apresentadas na introdução deste trabalho.

Tom Jobim preocupou-se com a psique humana. Seu ideal estético baseia-se numa concepção de uma música que devesse estimular os afetos. Tom Jobim pretendeu, por meio de sua composição, provocar a mente do ouvinte (interpretante) de maneira a causar o aparecimento de certas qualidades de sentimento, resultado da significação musical em obras onde o texto e música muitas vezes se complementam. A obra aqui considerada destaca-se por sua magnífica capacidade de representação simbólica da saudade, palavra que existe apenas no vocabulário da língua portuguesa, como signo indicial de representação de um estado de sentimento.

Essa partitura como signo de representação da linguagem sonora, apresenta uma harmonia na tonalidade de **Dm** (Ré menor) na seção “A”, com cadências harmônicas que evoluem não só no campo harmônico diatônico, como também, modula na seção “B” para a tonalidade de **D** (Ré maior).

Durante todo o desenvolvimento harmônico, existe uma intenção de aplicação de dissonâncias características do jazz americano, como uma fisionomia contemporânea de efeito estético.

Esta interessante trama harmônica, que se desenvolve durante toda obra, está intrínseca a linha melódica a partir dos modos e escalas indicados na análise. O interessante é que todos esses modos e escalas sugeridas podem ser interpretadas de

outras formas, porque a trama melódica se desenvolve com poucas variações de notas, ou seja, duas e/ou três notas que se entrelaçam em gestos recorrentes, por compasso, onde as notas características de cada escala sugerida, nem sempre estão expostas, criando ao intérprete arranjador/harmônico, uma grande possibilidade de acordes substitutos, encadeamentos e aplicação de notas de tensão e/ou notas adicionadas.

Na comparação com a música de Egberto Gismonti, podemos observar que este compositor desenvolve seu processo de criação através de acordes “sus”, onde além de ser uma característica de harmonizações de jazz, mostra uma influência evolutiva na música instrumental brasileira, derivada da bossa-nova, pois estes acordes não definem maior e menor, porque a terça do acorde está suspensa, enquanto que na música de Tom Jobim, a definição das tonalidades das seções “A” em menor e “B” em maior estão totalmente determinadas.

A tonalidade da música “Frevo” é sugerida pela armadura de clave, e definida pela escala usada na linha melódica. Isso mostra o desenvolvimento de conhecimentos de conteúdos específicos de estudos sobre Estruturação Musical (harmônica e melódica), bem como outros elementos indicados na análise desta composição, que servem como índice de evolução e influências das ações cognitivas, ao longo desses 20 anos (1958 – 1978). O que não seria possível, sem que tivéssemos a Bossa-Nova como ícone para que outros compositores, pudessem desenvolver novas idéias e conseqüentemente evoluir os processos composicionais na música instrumental brasileira.

Esta estética pode ser compreendida como “estética do inacabado”, assim denominada na ciência conhecida como “Crítica Genética”, uma vez que, para cada obra instrumental, ou mesmo com referencia a parte instrumental de obras com vocais, como é o caso de “Chega de Saudade”, pode influenciar novos compositores a

desenvolver caminhos harmônicos e melódicos, diferentes para as músicas instrumentais com ritmos brasileiros, o que vem acontecendo cada vez com mais frequência, até os dias de hoje, caracterizando o inacabamento dos estilos e formas composicionais.

Na classificação do processo semiótico triádico de linha peirciana, podemos considerar o signo musical aqui representado como signo emissor, as obras como signo do objeto representado, e ouvinte como signo interpretante ou mente cognitiva, apresentando-se num processo semiótico a tradução de idéias em estruturas e formas musicais.

A semiótica musical, portanto, compreende a música como signo. A semiose, ou processo de significação, envolve esses três domínios classificados no parágrafo anterior. A representação é um processo de significação que deriva novos signos de outros signos musicais pré-existentes sobre os quais todo músico se apóia. Esses signos são interpretados e reinterpretados por meio da percepção, cognição, execução, improvisação e composição, em processos contínuos de desenvolvimento de sentimentos, ações, idéias, que constituem, por sua vez, novas formas acústicas, técnicas e estilos. A emoção como processo de significação, nestas obras, podem ser classificadas pelo som e o sentido, numa multiplicidade de códigos sonoros em ação conjunta de harmonia, melodia e interpretação do músico instrumentista.

A competência dos compositores Tom Jobim e Egberto Gismonti em criar representações musicais, deriva de suas concepções, as quais, estão bem estabelecidas como tradução intersemiótica de seus projetos poéticos. Essa prática significa que a música deve expressar as idéias e emoções, sendo subserviente a ela, mas efetiva em afetar os ouvintes. As concepções estéticas e musicais, de Jobim e Gismonti, são de

compositores pragmáticos que buscam soluções composicionais para seus problemas estéticos de significação.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

4.1 – Bibliografia Citada

CAMPOS, Augusto de. 1968. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva.

CASTRO, Ruy. 1998. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras.

4.2 – Bibliografia Consultada

Autores Diversos. s/data. *Real Book*. Boston, USA: Berklee.

Autores Diversos. 1997. *Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética Número 1. Rastros da Criação*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

Autores Diversos. 1995. *Revista Centro de Estudos de Crítica Genética*. Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

ADAM, Joselir N. G. 1986. *Linguagem e Estruturação Musical*. Curitiba: Impressora Cacique Ltda., 3ª. edição.

BENNETT, Roy. 1998. *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar.

_____. 1998. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar.

BERENDT, Joachim E. 1987. *O Jazz – do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Augusto de. 1968. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva.

- CASTRO, Ruy. 1998. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHEDIAK, Almir. s/data. *Songbook Bossa-Nova* – 5 volumes. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- COPLAND, Aaron. 1974. *A nova Música*. Rio de Janeiro: Record.
- ECO, Umberto. 1994. *Como Se Faz Uma Tese*. 11a. edição, (Metodologia), São Paulo: Perspectiva.
- FERRAZ, Silvio. 1996. *Música e Repetição – aspectos da questão da diferença na composição contemporânea*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica.
- GISMONTI, Egberto. s/data. *Egberto Gismonti* – Switzerland: Editions Gismonti.
- GRIFFITHS, P. 1987. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HINDEMITH, Paul. s/data. *Harmonia Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale, 10^a. edição.
- KIEFER, B. 1982. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- KOELLREUTTER, H.J. 1986. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 2^a. edição.
- _____. 1990. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento.
- LYRA, Carlos. 1999. *Harmonia Prática da Bossa-Nova*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale.
- MARIZ, V. 1983. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MEDINA, Carlos Alberto de. 1973. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- MOSTARO, Carlos Décio. 1977. *História recente da música popular brasileira em Juiz de Fora – 1945 a 1975*. Juiz de Fora: Edição de Autores.
- NEVES, J. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. 1996. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- NOVAES, Maria Helena. 1980. *Psicologia da Criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes.
- PACHECO, Fernando A. 2001. *HEITOR VILLA-LOBOS – O Processo de Criação dos 5 Prelúdios (para violão solo, 1940)*. São Paulo: PUC, Dissertação de Mestrado, Comunicação e Semiótica: Artes.
- PAREYSON, Luigi. 1989. *Os Problemas da Estética*. 2a. edição, São Paulo: Martins Fontes.

- PEIRCE, C.S. 1977. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo: Perspectiva.
- PLAZA, Júlio. 1987. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- SALLES, Cecília A. 1992. *Crítica Genética: Uma Introdução*. São Paulo: Educ.
- _____. 1998. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume.
- _____. 2000. *Crítica Genética – Uma (nova) Introdução*. São Paulo: EDUC.
- SANTAELLA, Lúcia. 1983. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1992. *A Assinatura das Coisas*. Rio de Janeiro: Imago.
- SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. 1998. *A Obra de Johnny Alf e a Origem da Bossa-Nova*. Rio de Janeiro: CBM, Dissertação de Mestrado.
- SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. 1990. *O que é a música brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- TINHORÃO, José Ramos. 1997. *Música Popular – Um Tema em Debate* – São Paulo: Ed. 34.
- _____. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- VAZ, Gil Nuno. 1988. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense.
- WISNIK, José Miguel. 1999. *O Som e o Sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

ADERCÂNGELO ADÉPIO DE SOUZA: Graduado no curso de Licenciatura em Música com habilitação em guitarra elétrica pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR – Três Corações – MG), foi aluno do Prof. Ms. Fernando Antonio Pacheco. Professor de guitarra elétrica do Conservatório Estadual de Música de Varginha – MG.