UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ENRIQUE VALARELLI MENEZES

A MÚSICA TÍMIDA DE JOÃO GILBERTO

São Paulo
2012

ENRIQUE VALARELLI MENEZES

A MÚSICA TÍMIDA DE JOÃO GILBERTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Menezes, Enrique Valarelli

A música tímida de João Gilberto / Enrique Valarelli Menezes. –
São Paulo: E.V. Menezes, 2012.
140 p. : il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Marcos Branda Lacerda.

1. Samba. 2. Sincopa 3. Offbeat timing. 4. João Gilberto. 4. Análise Musical. 5. Bossa nova. 6. Prosódia. 7. Timbre. I. Lacerda, Marcos Branda, orient. II. Título.

CDD. 21. Ed. 780

Nome: MENEZES, Enrique Valarelli

Título: A música tímida de João Gilberto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

São Paulo, ____ de _____ de 2012.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Agradecimentos

Àqueles que me ensinaram o que vai nessa dissertação: Gian Corrêa, Henrique Araújo, Léo Rodrigues, Douglas Alonso e Rafael Toledo, do grupo Cadeira de Balanço; João Camarero, Júnior Pita e Lucas Arantes, do Regional Imperial; Zé barbeiro, Rodrigo Y Castro, Roberta Valente e Alessandro Penezzi, do Choro Rasgado; João Macacão, Miltinho, Joãozinho do cavaco, Tigrão, do conjunto Paulistano; João Poletto, Paulo Ramos, André Hosoi e Ildo Silva, do Grupo Cochichando; Anaí Rosa; Marcelinho do pandeiro; Roberto Seresteiro; Juliana Amaral; Alexandre Ribeiro; Yves Finzetto; Luizinho 7 cordas; Alfredo Castro; Dona Inah; Lula Gama; Vitor da Candelária; Luiz Passos; Carmen Queiroz; Adriana Moreira e a todos do Ó do Borogodó; Danilo Brito; Charles da flauta; Jane do Bandolim, Rita Maria; Alexandre Moura; Ceará; Bruno Lavorini; César Roversi; Stanley Carvalho e a todos do Bar do Cidão (*in memorian*);

Ao Birruga, Careca, Cris, Barbie, Marcelinho, Eloisa, Dú Madureira, Dinda, ao Siri com Faca e a todos da região do Jd. Patente e Heliópolis; Lo Ré, Nilce, Cláudio, Flávia e a todos do Bar Pau Brasil; Neguinho; Coca; Porquinho; Aranha; Toninho Carrasqueira; Agnaldo Luz; Isaías e seus chorões; à roda do Silvinho; Maik; Caipira; Henrique Gomide, João Fideles, Kiko e a Manguigoia; Karine Teles; Meganha; Marcos Lacerda; Del Candeias; José Antonio Pasta; Maurício de Bonis; Rogério Costa e Henry Burnett.

À Amanda Rossi, Natália Machiavelli e Valéria Bonafé, por tudo;

Agradeço especialmente a Fernanda Cruz e José Calixto.

RESUMO

MENEZES, E. V. A música tímida de João Gilberto. 2012. 135 f. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Música. Universidade de São Paulo.

Nesse trabalho procuro examinar as relações de João Gilberto com o samba e com os modos tradicionais do canto brasileiro, particularmente o estilo do samba sincopado. Representante fundamental de um estilo que levou a música brasileira ao centro da indústria cultural, estarei em busca das continuidades e desenvolvimentos que esse estilo promove em relação ao samba feito nos subúrbios das cidades brasileiras em formação. Invertendo a orientação frequentemente biográfica da bibliografia tradicional, estarei em busca das novidades trazidas por João Gilberto no que diz respeito aos parâmetros musicais dos *timbres*, *durações*, *alturas* e *intensidades*. Longe de desprezar os estudos biográficos já feitos sobre o autor, a estratégia da inversão pretende fomentar um novo ambiente de debate com bases tão sólidas quanto aquelas, no qual se criem condições de dialogar com a bibliografia tradicional por um novo viés: o da musicologia.

Palavras-chave: Samba, síncopa, *offbeat timing*, João Gilberto, análise musical, bossa nova, prosódia, timbre.

ABSTRACT

MENEZES, E. V. The shy music of João Gilberto. 2012. 135 p. Thesis (master). Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Música. Universidade de São Paulo.

In this academic work I examine the relation of João Gilberto with samba and traditional Brazilian singing, particularly the syncopated samba style. Through this representative of a style that brought Brazilian music to the center of the cultural industry, I will be searching for continuities and developments of the samba made in the outskirts of emerging Brazilian cities, promoted by that style. Inverting the orientation, frequently biographic of his traditional bibliography, I will be looking for new developments brought by João Gilberto on tones, durations, intensities and timbres. The strategy of this inversion does not intend to ignore the biographical studies already done, but to foster a new environment for discussion with a solid bases as well, in which conditions are created to dialogue with the traditional bibliography by a new bias: one of musicology.

Keywords: Samba, syncope, offbeat timing, João Gilberto, Musical analysis, bossa nova, prosody, timbres.

Lista de exemplos

Exemplo 01	Excerto de “Águas de março” (Tom Jobim).....pg. 30
Exemplo 01a	Excerto de “Águas de março” (Tom Jobim) 1ª análise.....pg. 31
Exemplo 01b	Excerto de “Águas de março” (Tom Jobim) 2ª análise.....pg. 32
Exemplo 01c	Excerto de “Águas de março” (Tom Jobim) 3ª análise.....pg. 33
Exemplo 02	Análise de excerto de “Lá no Largo da Sé” (Cândido Inácio da Silva).....pg. 35
Exemplo 03	Análise de excerto de “Bumba no canéco” (Getúlio Marinho “amor”/ Orlando Vieira).....pg. 38
Exemplo 03a	Análise prosódica de excerto de “Lá no Largo da Sé” (Cândido Inácio da Silva).....pg. 40
Exemplo 03b	Análise prosódica de excerto de “Bumba no canéco” (Getúlio Marinho “amor”/ Orlando Vieira).....pg. 40
Exemplo 03c	2ª Análise prosódica de excerto de “Bumba no canéco” (Getúlio Marinho “amor” / Orlando Vieira).....pg. 41
Exemplo 04	Esquema métrico de Lerdahl e Jackendoff no compasso binário...pg. 42
Exemplo 05	Análise de excerto de “Juraci” (Ciro de Souza/Antonio Almeida) pg. 44
Exemplo 06	Análise de excerto de “Falsa baiana” (Geraldo Pereira).....pg. 46
Exemplo 06a	Análise prosódica de excerto de “Falsa baiana” (Geraldo Pereira).pg. 46
Exemplo 06b	2ª Análise prosódica de excerto de “Falsa baiana”pg. 46
Exemplo 06c	3ª Análise prosódica de excerto de “Falsa baiana”pg. 46
Exemplo 07	Análise de excerto de “Juraci” (Geraldo Pereira/Plínio Costa).....pg. 47
Exemplo 08	Análise de excerto de Tem que ter mulata (Túlio Piva).....pg. 50
Exemplo 09	Esquema métrico de Lerdahl e Jackendoff para o Ex. 08.....pg. 51
Exemplo 10	Análise de excerto de “Capelinha do Chico Mineiro” (Teddy Vieira e Biguá).....pg. 52
Exemplo 7b	Experiência analítica com Germano Mathias.....pg. 53
Exemplo 11	Análise de excerto de “Balanço Zona Sul (Tito Madi)”pg. 54
Exemplo 12	Excerto de Solejbe.....pg. 57
Exemplo 13	Análise de excerto de “Com que roupa” (Noel Rosa).....pg. 60
Exemplo 13b	2ª Análise de excerto de “Com que roupa” (Noel Rosa).....pg. 61
Exemplo 13c	3ª Análise de excerto de “Com que roupa” (Noel Rosa).....pg. 63
Exemplo 14	Análise de Amor até o fim (Gilberto Gil).....pg. 67
Exemplo 15	Análise de “Não quero mais” (Cartola / Carlos Cachça / Zé da Zilda)....pg. 68
Exemplo 16	2º Excerto de “Águas de março” (Tom Jobim).....pg. 72
Exemplo 17	Excerto de “A ginga do Mané” (Jacob do bandolim).....pg. 74
Exemplo 18a	Excerto de duas interpretação de João Gilberto para “Pra que discutir com madame” (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida).....pg. 75
Exemplo 18b	Excerto de três interpretação de “Pra que discutir com madame” (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida).....pg. 77
Exemplo 18c	Excerto de três interpretação de “Pra que discutir com madame” (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida).....pg. 79
Exemplo 18d	Análise da estrutura métrica de três interpretação de “Pra que discutir

	com madame” (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida).....pg. 80
Exemplo 19	Análise comparativa de excerto de Fita amarela (Noel Rosa).....pg. 81
Exemplo 20	Análise de excerto de Vila Esperança (Adorian Barbosa/Marcos César)pg. 83
Exemplo 21	Análise comparativa de excerto de “Corcovado” (Tom Jobim).....pg. 86
Exemplo 22	Transcrição da batida bossa nova.....pg. 90
Exemplo 23a	Figuras rítmicas usadas por Mario de Andrade.....pg. 92
Exemplo 23b	Figuras rítmicas usadas por Carlos Sandroni.....pg. 93
Exemplo 23c	Agrupamento de referência.....pg. 93
Exemplo 24a	Análise comparativa da batida bossa nova.....pg. 97
Exemplo 24b	2ª Análise comparativa da batida bossa nova.....pg. 97
Exemplo 24c	3ª Análise comparativa da batida bossa nova.....pg. 98

SUMÁRIO

Introdução.....	pg. 12
Capítulo I: Tempo e estruturas rítmicas.....	pg. 17
Ritmo.....	pg. 17
Ritmo e metro.....	pg. 22
Metro e pulso.....	pg. 27
Capítulo II: João Gilberto e a estrutura rítmica do samba	
Divisão.....	pg. 29
Divisão sincopada.....	pg. 33
Samba sincopado.....	pg. 36
Luis Barbosa.....	pg. 37
Vassourinha.....	pg. 43
Geraldo Pereira.....	pg. 45
Germano Mathias.....	pg. 49
Capítulo III: A tradição dos cantores	
De onde vem a síncopa?.....	pg. 56
Sincopando o samba.....	pg. 59
Derramando a métrica.....	pg. 65
Capítulo III: As providências de João Gilberto – o plano rítmico	
Sincopando a síncopa.....	pg. 71
Improvisando.....	pg. 75

“Atravessando”	pg. 83
Batida bossa nova e a recente tradição crítica do samba.....	pg. 89

Capítulo IV: As providências de João Gilberto – o timbre e a intensidade

Pequena coleção de timbres.....	pg. 101
Dino 7 cordas.....	pg. 102
Carlinhos do Cavaco.....	pg. 105
Doutor.....	pg. 107
Mario Reis.....	pg. 108
João Gilberto.....	pg. 113
O disco branco.....	pg. 117

Capítulo V: Três contribuições

Primeira contribuição.....	pg. 120
Segunda contribuição.....	pg. 124
Terceira contribuição.....	pg. 127

Discografia de João Gilberto.....	pg. 134
--	----------------

Referências fonográficas.....	pg. 135
--------------------------------------	----------------

Referências bibliográficas.....	pg. 136
--	----------------

*Queria que o público visse ali não
o João Gilberto, mas o Brasil.*

João Gilberto

Introdução

Para o presente trabalho gostaria de partir de questões simples, que são basicamente as mesmas que sempre me impressionaram ao ouvir João Gilberto e que se põem a cada nova audição. São as mesmas que a maioria das pessoas comenta, para elogio ou depreciação, de onde nascem as opiniões diversas sobre o cantor. O que podem nos dizer comentários desprezíveis como “o João Gilberto canta baixinho”, “é difícil acompanhar o ritmo do João” ou ainda “o João Gilberto é um chato”?

Por serem simples, as questões se abrem aos mais diversos tipos de análise. Poderia adotar uma estratégia mais formalista, ligada à musicologia tradicional e desdobrar as questões: como podemos traduzir o “cantar baixinho” no parâmetro das *intensidades*? E o “ritmo difícil” em termos de *durações*? Como a combinação entre os dois resulta em um novo *timbre*? Que timbre é esse que o cantor persegue com tanta insistência a ponto de tornar-se “um chato”? Podemos abordar essas questões muito bem através do aparato tradicional da musicologia, e uma alçada aos parâmetros essencialmente musicais de *timbres*, *durações*, *alturas* e *intensidades* pode nos revelar outras sutilezas trazidas por João Gilberto em sua música. Poderia ainda adotar uma perspectiva mais sociológica e perguntar por que, afinal, João Gilberto é considerado “um chato”? Qual é a relação que o cantor cria com sua platéia para receber essa fama? E porque, por outro lado, ele é considerado “o mito”? Qual seria o lugar de João Gilberto nas representações sociais da música a ponto de ser mitificado? Estaríamos em busca da inserção do cantor em seu meio, uma caracterização de seu estilo através de

sua relação com o campo social, com outros cantores e com o mercado fonográfico. Poderíamos ainda responder àquelas questões através de uma musicologia mais histórica, visando reconstituir os movimentos principais da música brasileira que estão na base da interpretação de João Gilberto, na tentativa de delinear alguns traços do debate em torno da música popular. Quem João Gilberto ouviu? Quais são suas referências? Quais continuidades e rupturas existem entre ele e, por exemplo, Orlando Silva? Desse modo, estaríamos na trilha de uma certa *linha evolutiva* da música brasileira referida por Caetano Veloso e apontada por diversos pesquisadores. Assim se poderia primar pela reconstituição e caracterização de intérpretes passados da música popular brasileira que foram tomados como referência para que João Gilberto construísse seu estilo.

Vemos complicar-se deveras as questões simples das quais havíamos partido, e no espaço de um único parágrafo! Rapidamente a impressão singela da audição descompromissada ou do comentário corriqueiro se vê enredada numa teia sempre mais prolífica de interpretações e análises, imobilizando aquela modéstia inicial que, no fim das contas, não está separada em ramificações que proliferam *ad nauseam*.

Gostaria, por isso, de evitar a complicação ramificante que desfiguraria aquelas intenções iniciais e tornaria a primeira percepção partilhada pelos que gostam de João Gilberto uma “intrincada questão de especialistas”, às quais a gente comum se sente frequentemente excluída. Podemos evitar os seccionamentos especializados se seguirmos a proposta segundo a qual as questões sócio-históricas de nossa realidade já estão nas obras de arte como problemas inerentes de sua forma.¹ Assim aqueles comentários despretenciosos podem responder a interpretações repletas de conhecimento, e os termos usados para descrever a música servirão também para descrever os processos sociais e históricos. Sendo a arte, a história e a sociologia diferentes planos de uma mesma realidade, podemos buscar uma terminologia analítica que responda aos três, funcionando em homologia estrutural, e a ingenuidade daquelas questões iniciais pode desenvolver-se até camadas profundas de nossa cultura, sem

¹ cf. Adorno T.W. “Idéias para a sociologia da música”. In *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980. Não à toa a tradução desse pequeno texto, tão curto quanto brilhante, é de Roberto Schwarz, crítico literário inserido em uma tradição interessada em analisar a produção cultural brasileira sob o prisma da crítica dialética.

pressupor campos especializados por um lado e nem imprecisões teóricas por outro.

Realizar essa mediação não é fácil, já que cada um dos planos tem sua autonomia e tende a se afastar conceitual e metodologicamente dos outros. A musicologia analítica, por exemplo, vem há séculos cunhando seus termos cada vez mais específicos a fim de melhor detalhar suas análises. Como fazer esses termos falarem, por exemplo, em um âmbito social? Como fazer para que uma ferramenta analítica abstrata como a de, digamos, Allen Forte, ajude a entender eventos ocorridos no plano sócio-histórico? A aridez dos números parece não dizer muito sobre coisas que não sejam a análise da peça musical em questão. E isso está certo. Nesse tipo de análise, os números querem referir-se à autonomia da música, a um *status* atingido historicamente pela arte musical. Entretanto, acredito que o isolamento das diversas autonomias é apenas um recorte teórico que pretende explicar melhor sua especificidade, mas sempre se refere, em seu isolamento, ao todo.

Assim não pretendo adotar aqui um método propriamente sociológico ou histórico. Também não será um trabalho de análise formal pura: a intenção é que a análise libere os conteúdos sócio-históricos sedimentados nas canções. Esses campos estão separados – visto que cada um deles enfrenta um processo histórico de autonomização – mas na mediação entre eles e em sua reciprocidade é que buscamos o sentido daquela percepção primeira, modesta e despretenciosa.

Essa concepção de forma musical certamente remonta a uma tradição estética mais complexa, segundo a qual a arte reflete conteúdos exteriores, culturais em sentido abrangente. Devemos então olhar para a autonomia que a forma musical atingiu ao mesmo tempo em que devemos estar cientes que ela deriva de conteúdos extra-musicais como a dança, a linguagem e o rito. Trata-se de tentar compreender como a natureza contemplativa e calada de um show de João Gilberto deriva da funcionalidade dançante e hipnótica de um ritual mágico-religioso.

Os pormenores técnicos e idiomáticos também nascem dessa origem comum, tendo desenvolvido-se em movimento concomitante. Por esse motivo evitarei aqui o que fazem muitos autores que escrevem sobre música: não utilizar a partitura por ser um conhecimento demasiado técnico. De fato é um conhecimento técnico, e por sua complexidade talvez tenha contribuído para um certo isolamento da música em relação

ao pensamento estético em geral; mas não podemos esquecer que sua escrita, sendo parte importante do processo de autonomização, não funciona em abstração irreal - ao contrário, ela é bastante orgânica e intuitiva, e procurarei aqui explicitar seus vínculos íntimos com a fala, com a dança e com a expressão. Por outro lado sabemos que esse vínculo originário é impossível de ser reconstituído: um esforço nesse sentido encontra seus limites com muita rapidez. O trato de leitura aqui, então, inclui também o esforço do leitor na tentativa de rearticular esses vínculos.

Como exemplo breve, gostaria de lembrar o estilo de samba *telecoteco*. Não podemos afirmar com certeza, mas seu nome parece ser uma forma silábica de dizer:

É uma parte da “fórmula rítmica” que caracteriza o estilo. A sílaba tônica da onomatopéia corresponde à nota acentuada do compasso. Ou seja, a estrutura rítmica da palavra *telecoteco* é a que grafiei acima, e não é necessário ser um grande conhecedor de teoria musical para realizar a mediação entre as sílabas sua rítmica:

Sabemos também que a escrita tem algo de arbitrário e muito de abstrato, não sendo suficiente para descrever o tipo de samba com exatidão. De qualquer modo, a palavra *telecoteco* subentende uma rítmica e uma acentuação análoga ao estilo que nomeia, localizando uma série de referências que o sambista identifica. Enfim, a grosso modo, há uma infinidade de motivos pelos quais o nome do estilo ficou sendo *telecoTÉco* e não *teleCÔteco* ou *telecoteCÔ*.

É um exemplo breve do esforço em grafar metricamente a palavra. Em sua simplicidade, o exemplo tenta lembrar uma das origens remotas de nossa música em sua ascendência européia: a sistematização de uma grafia musical remonta à antiguidade grega, onde os estudos sobre o conceito de *mousiké* mostram que este abarcava indistintamente música, dança e poesia.²

² O verso grego constitui uma unidade de música e língua abarcada pelo conceito de *mousiké*. Os ritmos dos versos não resultam da sucessão de diferenças *qualitativas* de acentos, como na língua alemã, com sílabas tônicas e átonas, mas de uma sucessão *quantitativa* de elementos breves e longos podendo os

Não quero dizer com isso que o estilo telecoteco é um estilo de samba grego, mas apenas lembrar que ele se compõe de uma série de relações entre palavra, métrica, dança, timbre etc. O próprio nome do estilo deve ser provavelmente uma maneira abreviada de dizer: *tecotelecoteleco-tecotelecoteleco...*, onomatopéia que “diz” a figura realizada pelo tamborim, e que se desdobra nos vários instrumentos, timbres e “sotaques” desse estilo.

A noção de *ritmo* então é a que guia esse estudo. Um ritmo expandido: não somente o ritmo musical, mas um ritmo que seja observável também como o ritmo peculiar da nossa matéria histórica e social, como um eixo de nossa história. Apoiando-se em algumas análises formalistas, o conjunto do trabalho pretende filiar-se à tradição da crítica dialética. O projeto divide-se em duas partes previstas como uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado. A dissertação de mestrado é mais formalista, dedicada ao estudo do samba sincopado e da obra de João Gilberto. A tese de doutorado, caso venha a ser escrita, está planejada para focar nos detalhes técnicos desse *corpus* analítico a matéria histórica brasileira, buscando aí a gênese das formas culturais estudadas na pesquisa de mestrado, típicas do Brasil. Apesar de separadas e operando em áreas diferentes, gostaria de, em um esforço multidisciplinar, observar os traços comuns entre as duas partes: o *ritmo* do conhecimento buscado é o mesmo em ambas, guardadas suas especificidades.

primeiros ser acompanhados por uma elevação do pé (*arsis*) e os segundos por um abaixamento do pé (*thesis*). Em simultâneo, o verso é impregnado por uma **elevação da altura do som** cuja amplitude é mais ou menos uma quinta. A língua converte-se em melodia e o poeta é, ao mesmo tempo, cantor e músico. A unidade conceitual *mousiké* desintegrou-se no final do período clássico grego dividindo-se em língua (prosa) e música (principalmente instrumental). (Michels, pg. 171, 2003, Vol. 1)

Capítulo I – Tempo e estruturas rítmicas

*Vês como nasce para ti o tempo
e verás como nasce tudo.*

Fichte

Ritmo

Estudar o ritmo na música seja talvez algo tão antigo quanto estudar música – é esse o tópico mais indicado para analisar sua dimensão temporal. Irmanada às formas narrativas, é para o plano do tempo que devemos olhar caso desejemos compreender a organização da música. É no plano do tempo que a arte musical desenvolve suas formas, é nele que estão dispostas suas estruturas fundamentais. Essas estruturas estão cristalizadas no ritmo.

Por esse motivo Cooper & Meyer elevam esse parâmetro a alturas bíblicas (mas descontraídas), afirmando que todo músico concordará que “no princípio foi o ritmo”. Seu estudo impregna de ritmo as outras camadas da música, chamando a atenção para sua amplitude:

Estudar o ritmo é estudar toda a música. O ritmo organiza todos os elementos que criam e modelam os processos musicais, ao mesmo tempo em que é organizado por eles. (...) ritmo é mais do que uma mera sequência de durações proporcionais. Experimentar o ritmo é agrupar sons separados em padrões estruturados. Tal agrupamento é o resultado da interação entre vários aspectos do material da música: altura, intensidade, timbre, texturas e

harmonia – assim como a duração (Cooper & Meyer, 1963, pg. v).³

Também para as significações da poesia a estrutura rítmica é essencial, e segundo Antonio Candido:

Os elementos que compõem o verso são indissolúveis, e não podemos imaginar um sem o outro. Mas se tentássemos, por um esforço de abstração, imaginar quais os que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado (Cândido, 1996, pg. 44).

Em ambos os autores o ritmo é apresentado como o parâmetro essencial, é através dele que a composição surge no plano do tempo. Ora, sabemos muito bem que estar no tempo não é um privilégio das artes, e como E. Benveniste nos lembra:

A noção de “ritmo” é das que interessam a uma ampla porção das atividades humanas. Serviria talvez até para caracterizar distintivamente os comportamentos humanos, individuais e coletivos, na medida em que tomamos consciência das durações e das sucessões que os regulam e também quando, além da ordem humana, projetamos um ritmo nas coisas e nos acontecimentos (Benveniste, 2005 [1951], pg. 361).

Do ponto de vista linguístico, Benveniste nos informa que o termo “ritmo” (*rhuthmós*) nos vem do grego, através do latim, e segundo todos os dicionários etimológicos deriva de “fluir” (*rhein*), cujo sentido teria sido tomado aos movimentos regulares das ondas. O autor corrige os “dados inexatos” sobre os quais repousam as interpretações etimológicas: “jamais se diz *rhein* a respeito do mar, e aliás jamais se emprega *rhuthmós* para o movimento das ondas (...) Melhor ainda: *rhuthmós* não se diz da água que flui e nem mesmo significa 'ritmo'”. Mostra que em seus inícios, que remontam à alta antiguidade e ao vocabulário da antiga filosofia jônia, *rhuthmós* significava principalmente “forma”, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo

³ “To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes. (...) rhythm is more than a mere sequence of durational proportions. To experience rhythm is to group separate sounds into structured patterns. Such grouping is the result of interaction among the various aspects of the materials of music: pitch, intensity, timbre, textures, and harmony – as well as duration.” - Tradução do autor.

característico das partes num todo”. Aparece principalmente nos textos de Leucipo e Demócrito, criadores do atomismo, como um termo técnico descritivo.

Benveniste atribui a Platão a nova acepção de “ritmo” que passa a agregar o valor tradicional de *rhuthmós*. O filósofo teria usado o termo em uma definição que tanto decorria do sentido tradicional de 'forma' quanto agregava sua modificação em 'ritmo'. Teria inovado aplicando-o à *forma do movimento*. “Eis o novo sentido de *rhuthmós*: a 'disposição' (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a 'harmonia' resulta da alternância do agudo e do grave”. Assim Platão fixa uma nova noção de ritmo, resultante de um arranjo harmonioso do movimento combinado a um metro. “Poderemos então falar do 'ritmo' de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados” (Benveniste, op. cit. pg. 362).

Notamos aí um funcionamento estrutural, de um “esqueleto que apara todo o significado” (Candido, op. cit. pg. 44). Cooper & Meyer apresentam uma primeira definição de ritmo na música como “o modo no qual uma ou mais notas não-acentuadas são agrupadas em relação a uma acentuada”⁴ (Cooper & Meyer, op. cit. pg. 6), e Antônio Cândido, referindo-se ao poema, afirma que nele o “ritmo é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada” (Candido, op. cit. pg. 44). Platão, em sua concepção de harmonia, refere-se ao ritmo como uma sequência ordenada, ou melhor, uma alternância de movimentos longos e breves, que estrutura não apenas música e poesia mas a noção de tempo mesma, que surge como organização de aspectos opostos e complementares.

O tempo nasce como tensão entre dois opostos. Essa polaridade ordena todos os níveis da percepção temporal e o conjunto dos acontecimentos, originando uma significação geral. Nessa chave, pode-se entender o princípio cíclico do ritmo e sua repetição regular como uma instância do pensamento ligada à memória, ao reconhecimento da passagem real do tempo. São padrões de repetição cíclicos que, ao longo dos séculos, estão ligados aos inícios da noção de história, bem como da noção de

⁴ “Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one.” - Tradução do autor.

indivíduo. Sigmund Freud nos dá em especulação psicanalítica uma interessante hipótese: possuiríamos um sistema psíquico que recebe e interpreta as percepções imediatas mas dela não conserva traços permanentes – sistema cujas memórias seriam em grande número mas de duração muito curta que nos ajudaria, por exemplo, a andar na rua – e outro, organizado por “sistemas de memória”, responsáveis por produzir traços permanentes de memória. Sua especulação acrescenta que “o fenômeno tão inexplicável da **consciência** se produziria no sistema perceptivo *no lugar* dos traços permanentes [de memória]” (Freud, 2007 [1925], pg. 138) - a consciência teria origem nos traços duradouros da memória. A hipótese freudiana, bem como os trabalhos de Candido, Benveniste, Cooper e Meyer e muitos outros não incluídos aqui formam uma base segura para começarmos esse trabalho afirmando que o ritmo é um elemento essencial para as artes narrativas que, combinando repetições regulares e oposições recíprocas, desdobram as formas lógicas da compreensão. Nesse sentido o termo ritmo não é de nenhum modo uma metáfora.

Também não é metafórica sua relação com o tempo. Em outro texto, escrito oito anos depois daquele já citado, Freud complementa sua hipótese afirmando que “também a relação com o tempo, tão difícil de descrever, é proporcionada ao Eu pelo sistema perceptivo; está quase fora de dúvida que o modo de operar desse sistema dá origem à idéia de tempo” (Freud, 2010 [1933], pg. 218). Para fins desse trabalho, interessa notar que Freud atribui (quase com certeza) a noção de *tempo* às estruturas perceptivas que geram traços permanentes de memória, em seus padrões rítmicos de repetições regulares.

Entretanto, se por um lado o princípio mais geral de ritmo está ligado a camadas fundadoras da noção de “Eu” e da episteme humana, por outro as noções mais modernas do termo trilham o caminho da autonomização. A distância entre a “harmonia das esferas” e a estrutura rítmica da música moderna é tão grande que não pode ser entendida senão como metáfora. Frente à autonomização da forma musical e de outros planos do real, termos que pressupõem uma unidade entre eles soam bastante anacrônicos, além de se tornarem facilmente ideológicos. Mas apesar das mudanças de paradigma que alguns milênios de distância podem provocar, não podemos esquecer que já nesses teóricos antigos, e talvez principalmente neles, a questão primordial de uma

análise do ritmo é a de identificar onde está sua “ritmicidade”, ou melhor, seus padrões de repetição, durações, regularidades e alternâncias cíclicas. Benveniste adverte que “não é contemplando o jogo das vagas na praia que o heleno primitivo descobriu o 'ritmo', somos nós, ao contrário, que metaforizamos hoje, quando falamos do ritmo das ondas” (Benveniste, op. cit. pg. 370). Importa, para nós, notar nos teóricos antigos as estruturas de equivalência e relações entre as durações diversas. Levando-se em conta que em tempos antigos ainda não havia a mesma distinção entre sujeito e objeto que consideramos hoje, as interpretações são basicamente imediatas: o ciclo orbital dos astros está intimamente ligado aos ciclos da terra, compondo uma relação combinada de diferentes velocidades; desses ciclos racionais do universo faziam parte cada corpo e cada organismo, e a beleza da música está em imitar bem esses ritmos (cf. Boécio, 2009 [c.500]). Ora, essa concepção, livre da mediação entre sujeito e objeto, é basicamente formal: descreve uma complexa diversidade de camadas rítmicas que organizam-se de modo proporcional. Tal princípio reside na noção de ritmo como um tipo regular de repetição. A mensuração do pé-métrico, que repete-se em pequenos ciclos, não difere formalmente do ciclo bem mais distendido que realiza a órbita de um astro em relação a outro.

Dia e noite, forte e fraco, *Dike* e *Hybris*, vida e morte, longa e curta formam pares simétricos cuja polaridade é essencial para a percepção do tempo e para a noção de identidade. Não à toa uma paridade simétrica longa/forte – curta/fraca e suas relações pode ser observada em Cooper & Meyer no que diz respeito à música, em Antônio Cândido no que diz respeito ao verso e em Platão no que diz respeito à estrutura do movimento. Essa alternância entre pares aponta para especulações sobre a gênese do plano temporal no que diz respeito à consciência, à episteme e à percepção, e no que diz respeito às artes, sobre sua origem comum: um momento perdido no qual música, lírica e gesto ainda não haviam se separado e faziam parte de um mesmo evento (cf. Pereira, 2001).

É um consenso na musicologia reconhecer a paridade de opostos como gênese do ritmo. Assim, alguns musicólogos que querem referir-se a uma suposta “origem” das artes utilizam como agrupamentos básicos no estudo do ritmo alguns daqueles pés-métricos teorizados pela antiguidade grega para referir-se à prosódia do verso.

Transcrevo a tabela com os pés-métricos escolhidos por Cooper & Meyer:

Sinais prosódicos

Iambo U —

Anapesto U U —

Troqueu — U

Dátilo — U U

Anfibráquico U — U

onde

— = longa / acentuada

U = curta / não-acentuada

Esse estudo adotará esses sinais afim de descobrir relações entre acentos de texto e música, reconhecendo como real sua origem partilhada, embora reconheça também que após a autonomização dessas esferas tais sinais não podem reconstituir o todo novamente, funcionando por outro lado como uma metáfora.

Ritmicamente, há na nesse pressuposto um nível de indiferenciação entre duração e acentuação, consequência do convívio de dois postulados diferentes: o de que música e fala têm a mesma origem real e o de que isso não pode passar de uma metáfora. No caso desse trabalho, operar com essa tensão implicará uma zona de indiferenciação entre ritmos da fala e da música. Essa zona corresponde à prosódia. Se a métrica tradicional considerava as longas acentuadas como tendo o dobro da duração das curtas não-acentuadas (cf. Gentili e Lomiento, 2003), em termos modernos teremos que lidar com notas de mesma duração ou muito diferentes, que podem ser ora acentuadas ora não, realizadas em uma língua que não é o grego arcaico, dentro do cancionário popular de um país em tudo diferente dessa Grécia antiga. Ao utilizar esses sinais, o musicólogo não pode realizar mais que uma metáfora, embora com eles aponte para uma relação real entre música e fala, ainda observável em nosso cotidiano.

Ritmo e Metro

Desse modo, ao expandir o conceito de ritmo topamos com sua complexidade e seu grau de resistência a definições teóricas. Procurarei aqui, entretanto, operar com essa resistência e identificar suas possibilidades e limites, evitando a paralisia a qual a complexidade do termo pode nos levar, a mesma que levou Curt Sachs a afirmar:

O QUE É RITMO? A resposta, temo, é, até agora, apenas – uma palavra: uma palavra sem significado aceito de modo geral. Todos acham-se no direito de usurpá-lo para uma definição arbitrária de sua autoria. A confusão é, de fato, terrível (Sachs, 1959, pg. 12).⁵

Através de algumas definições escolhidas tentarei evitar a confusão terrível para conseguir algum controle sobre os processos rítmicos.

Entre os teóricos antigos a relação entre ritmo, música e Todo é, como disse, praticamente imediata: Boécio, um filósofo romano que estudou a Grécia antiga, em seu tratado *De Institutione Musica* do século VI afirma que, na música dos antigos, os movimentos orbitais dos astros estariam vinculados a uma relação perfeita e bem combinada, e que suas diferentes velocidades consistiriam numa ordem racional de movimentos. Para ele, a harmonia uniria as diferentes e contrárias potências dos quatro elementos que, juntos, formariam cada corpo e organismo. A música humana é entendida como o universo e o si mesmo, já que o corpo humano também é dotado de diferentes componentes unidos, formando um único organismo que produz uma consonância. Não é à toa que não se assinavam as composições dessa época – a música já estava escrita nas leis naturais, bastava imitá-las. Era a concretização singularizada - no homem, na matemática, na arte etc. – de um Uno essencial e indiviso. Essa concepção de mundo unívoca é que permite para a antiguidade uma segura imanência de sentido; e para o homem moderno, um lugar para projetar uma Época de Ouro feliz e não-problemática.

Se na antiguidade a concepção mais imediata da vida podia originar uma idéia mais totalizante dos ritmos, para os teóricos mais modernos os termos tendem a separar-se. A operação histórica que separa sujeito e objeto traz consigo a necessidade de

⁵ “WHAT IS RHYTHM? The answer, I am afraid, is, so far, just - a word: a word without a generally accepted meaning. Everybody believes himself entitled to usurp it for an arbitrary definition of his own. The confusion is terrifying indeed”. - Tradução do autor.

mediações, e as esferas da vida tendem a se separar. O ritmo moderno já não é mais algo da ordem da intuição mas é interpretado através do conhecimento racional e individualizado. Já não estamos mais no mundo das comunidades tradicionais onde “eu sou meu clã”, “eu sou meu rei”, “eu sou uma arara” ou “eu sou o ritmo do universo” mas sim em um mundo onde o indivíduo tem apenas a si mesmo como referência, no qual as economias de base comunitária já transitaram para economias de base societária e o indivíduo pode, de acordo com a ideologia burguesa, “resolver a própria vida”, bastando ter seu próprio dinheiro para isso. Sua validação já não é a mesma da comunidade, o mundo religioso se afasta aceleradamente e as explicações já não são mais teológicas. A filosofia recua do conhecimento da metafísica, sendo a matriz prática do sujeito reflexionante moderno.⁶

A concepção antiga de Boécio carrega uma espécie de ausência de diferenças entre sujeito e objeto. Em certa medida, cada corpo *é* o universo em suas leis naturais imutáveis de beleza e beatitude. A qualidade do conhecimento musical é essencialmente *mimético*, basta imitar bem essas leis para manter-se na perfeição. Não se reconhece nesse caso a alteridade do universo. A regra moderna, por outro lado, funda a distinção entre os termos, a diferenciação entre o mesmo e o outro na qual o indivíduo aparece com uma subjetividade reflexiva que forma seu próprio juízo: a operação fundamental é a de construir mediações entre sujeito e objeto, inexistentes na antiguidade.

Em meio a esse movimento geral de desencantamento do mundo e autonomização das esferas sociais, ritmo e metro, inseparáveis para a antiguidade, passam a ser concebidos de modo mais distinto e auto-referente. Para os teóricos modernos o nível do metro já não é mais feito da mesma substância que o cosmo, mas é apresentado com um caráter fixo de infra-estrutura invariante, referida frequentemente pelo compasso, enquanto o nível do ritmo - sobreposto ao primeiro - tece variações sobre essa infra-estrutura, cujas figuras principais são as células rítmicas. Enquanto o metro é regularidade e repetição, o ritmo apóia-se nele para criar multiplicidade e

⁶ Esse é, em linhas muito gerais, o movimento que faz o iluminismo, a porta aberta para a era da ciência moderna. Socialmente, o indivíduo pressuposto aí é o burguês. Para uma análise detalhada conferir, entre outros, a *Estética* de G. W. F. Hegel (2001 [ca. 1820-1829]). Entretanto, a manutenção de interpretações religiosas, feiticistas e transcendentais da realidade seguem com força, revelando o fundo falso das ideologias modernas. Para uma análise detalhada desse momento conferir, entre outros, Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento* (1985 [1944]).

expressão. Grande parte dos teóricos modernos do ritmo trabalha com essa separação, tendendo a interpretar o ritmo como uma existência real e criativa e o metro como uma instância abstrata e imóvel⁷.

Um autor que estuda com atenção essa passagem é Christopher Hasty (1997), para quem em muitos estudos os conceitos de ritmo e metro estão colocados em oposições dualistas próximas a lei *versus* liberdade, mecânico *versus* orgânico, geral *versus* particular, constante repetição do mesmo *versus* criação espontânea do sempre novo. Segundo o autor, “se identificamos metro com lei e ritmo com liberdade, algo de dialético será removido do ritmo ele mesmo” (Hasty, 1997, pg.13).⁸

Não gostaria de perder aqui essa dialética, buscando-a na já referida questão entre a origem arcaica de indiferenciação música/fala e a concepção moderna onde isso não pode passar de uma metáfora. Para isso teremos que operar com um princípio de incerteza, próprio da dialética, que percorrerá todo o estudo.

Os sinais prosódicos são, assim, produtores, pois referem-se a oposições rítmicas tanto no campo da poesia quanto da música. Figuram uma oposição entre pares, preservando o sentido geral de ritmo como mimese de movimentos temporais gerais como dia e noite, vida e morte, *dike* e *hybris*, *arsis* e *thesis* etc. No movimento mimético da representação artística, aquilo que é externo torna-se interno, e esses movimentos gerais passam a compor tanto a poesia quanto a música. Mas se na antiguidade essas duas formas de expressão não se separavam, após a prática da música instrumental tornar-se comum por volta do século XVIII devemos estar atentos para as diferenças que surgem entre a utilização dos sinais prosódicos para a poesia e para a música. Desse modo, é construtiva a crítica de Lerdahl e Jackendoff (1996) a Cooper e Meyer (1963), chamando a atenção para algumas imperfeições que o uso dos sinais acarreta, sendo a principal delas a de que os sinais obscurecem a relação entre o nível métrico e a intensidade da batida (*beat*). Isso pressupõe uma análise métrica em vários níveis, onde o que é forte em um nível não poderia aparecer como fraco em outro, como acontece nas análises de Cooper e Meyer.

⁷ Para uma compilação geral de autores ligados a essa interpretação remeto o leitor ao estudo de Christopher Hasty (1997). Entre os autores brasileiros, essa concepção aparece em dois autores importantes para o presente trabalho: Carlos Sandroni (2001) e Walter Garcia (1999).

⁸ “if we identify meter with law and rhythm with freedom, such a dialectic will be removed from rhythm itself ...” - Tradução do autor.

Os sinais prosódicos e sua alternância fundam a métrica grega como mensuração do verso. Verso, bem entendido, declamado em língua grega, quantitativa e com acento tonal. Nesse contexto a longa tem o dobro de duração da curta, regra fundamentada na própria língua, que ao longo dos séculos, então, perde força em línguas de acento dinâmico (cf. Gentili e Lomiento, op. cit.). Assim, utilizar esses sinais significa também estar ciente de um certo nível de abstração ao transpô-los a outro contexto cultural.

As análises de Cooper e Meyer têm algo de um salto nessa incerteza, trabalhando na zona perigosa que é o limite fluido entre a metáfora e o real. À análise métrica da poesia como mensuração do verso não é comum a admissão de tantos níveis métricos quantos ocorrem na música instrumental, e o nível de abstração metafórica exigido pelos autores é considerado uma inferioridade por Lerdahl e Jackendoff. Na opinião desses autores, a teoria gerativa com a qual trabalham é superior por desenvolver a análise em termos mais “puros”, utilizando-se para simbolizar a intensidade dos níveis métricos fileiras de pontos que não fazem nenhuma referência à fala, mas permanecem como uma ferramenta formalista que procura representar o fato musical sem ligações externas.

Embora mais preciso no que diz respeito a uma etapa formalista da análise - seu aspecto propriamente sógnico - o procedimento deixa de lado a ligação com os outros contextos culturais. Para não perdermos algo da dialética entre ritmo e metro, gostaria de desenvolver aqui, para falar como Christopher Hasty, não ritmo e metro como oposições, mas o metro *como* ritmo, sendo que o metro é apenas uma das camadas rítmicas percebida como *a* referência partilhada por aqueles que estão envolvidos no evento musical, sejam os músicos, dançarinos ou ouvintes.

Isso torna-se mais palpável se admitirmos a paridade de opostos não como termos cientificamente isolados em “condições ideais” mas como termos da dimensão temporal, ligada à própria noção de Eu. Assim reabilitamos o sentido narrativo da paridade forte-fraco presente nos símbolos prosódicos e os diferentes níveis métricos do ritmo musical podem ser extraídos de um mesmo princípio, o mesmo presente em uma variedade enorme de formas extra-musicais, formas culturais derivadas daquela “ritmo” originário da memória, do “Eu” e da episteme. Articulando desse modo os teóricos do ritmo, topamos com a construção de um conceito bastante complexo de forma.

Entretanto, esse é o princípio com o qual o compositor trabalha - princípio real e partilhado que é também a forma do sujeito, das relações sociais, da cultura e portanto das obras – e não gostaria aqui de simplificar esse princípio para fins de análise.

Metro e Pulso

Na teoria das formas poéticas a métrica é a “ciência da mensuração dos versos”, fundada na alternância entre longa e breve (Gentili e Lomiento, op. cit.). Transpondo seu princípio básico é comum entendê-la também na música como uma “ciência da mensuração das durações”. Em uma mesma peça musical é possível encontrarmos uma variedade enorme de durações, e por isso mesmo é produtora, caso desejemos ter algum controle sobre as análises, estabelecermos alguns metros de referência.

Se nas formas poéticas gregas os pés-métricos foram catalogados como tipos de metro que aparecem com frequência e como estruturas mínimas de sentido, também na música alguns metros devem ser fixados como básicos, que combinados dão origem a uma infinidade de ritmos e níveis métricos possíveis. O nível de constância e/ou repetição é um dado importante para a escolha daquilo que será referência. A partir dessa formulação é possível chegar a uma imensidão de resultados e possibilidades, mas aqui me restringirei à música popular brasileira, particularmente ao samba.

Toda boa roda de samba confirma em certa medida essa necessidade, e todo aquele que é considerado um bom sambista adota um metro de referência compartilhado com os participantes da roda, sobre o qual ele controla as variações rítmicas (resultando, por exemplo, no bom gosto de uma boa execução do tamborim) e de onde se abrem os diferentes planos métricos. Recorrente em toda música popular brasileira (não ouvi até hoje uma exceção), esse metro de referência é um estímulo efetivamente tocado ou apenas imaginado que divide o fluxo temporal em unidades de duração igual (ou as mais próximas possíveis). A mensuração poética funda-se, como vimos, na alternância entre dois elementos, e assim farei também nas análises desse estudo. Nosso metro de referência no samba será aquele que corresponde ao *compasso* binário. Aos dois elementos que formam essa estrutura binária chamarei *pulso* (*pulse*), nomenclatura

utilizada por pesquisas em língua inglesa, onde cada pulso também pode ser chamado de *batida* (*beat*), quando se deseja localizar o pulso dentro do compasso como mais forte ou mais fraco. Entretanto, essas nomenclaturas não estão bem definidas entre os autores e, um pouco como aponta Sachs, cada autor se utiliza de uma definição mais ou menos de sua autoria. Optei por utilizar aqui o termo *pulso* de maneira próxima ao *beat* inglês. À maneira de Lerdahl e Jackendoff (1996), esse *pulso* forma os diversos níveis métricos da música, sendo que um desses níveis pode ser eleito o *pulso de referência*, que integra o compasso e é análogo às batidas do metrônomo.

Nesse contexto, não poderia deixar de mencionar também o caráter mimético do termo *pulsção* para a música. Esse estímulo básico de organização do tecido temporal abre-se a todos os planos, remetendo a tudo aquilo que pulsa na natureza – e pulsando permanece vivo.

Capítulo II – João Gilberto e a estrutura rítmica do samba

*Eu não penso em bossa nova.
Penso em samba. Música brasileira.*

João Gilberto, *O Globo*

Divisão

A afamada divisão rítmica de João (“Tinha que ser um baiano pra ver que a chave estava no ritmo”⁹) encontra ecos nos mais diversos autores, esnobes ou não. Muitos já se referiram a essa particularidade, sem entretanto definir *como* ela acontece. Por que, afinal, é *difícil cantar junto*, se João gravou sambas e boleros conhecidíssimos? Porque o apelo da cultura massificada “vamos todos cantar juntos” não dá certo, ou dá certo “mais ou menos”, visto que o chamado só deve funcionar naquelas mesmas músicas conhecidíssimas de todos? A estratégia de João é relativamente conhecida: um breve deslocamento rítmico da frase original causa novos acentos, produzindo uma leve sensação de polirritmia, que dá a originalidade e o balanço típicos do intérprete – além de uma dificuldade em se cantar junto. Como exemplo transcrevo um trecho de “Águas de março”, como manuscrita por Tom Jobim (compositor da peça)¹⁰ e abaixo como interpretada, aproximadamente, por João Gilberto. Para o leitor que não puder acompanhar a leitura rítmica, lembro que a partitura é um gráfico cartesiano simples, onde o eixo horizontal é a representação da passagem do tempo. Então, para entender o

⁹ Cf. Caetano Veloso, “Linha evolutiva”. Em VÁRIOS, 1991, p.1

¹⁰ Partitura original em manuscrito de Tom Jobim, publicada no semanário carioca O Pasquim, em maio de 1972.

que importa mais nesse exemplo apesar da linguagem técnica, basta olhar a defasagem entre as sílabas da letra, ela indica uma defasagem no tempo:¹¹

“Águas de Março”, Tom Jobim

Tom Jobim

João Gilberto

É pau é pe dra é o fim do ca minho é um res to de toco é um pou co so zinho

É pau é pe dra é o fim do ca minho um res to de toco um pou co so zinho

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho

Exemplo 1

Ao início do segundo compasso, João Gilberto move a estrutura rítmica da melodia: primeiro elide uma semicolcheia na duração original da sílaba “mi”, e logo após elide a sílaba “é”, que equivale a uma semicolcheia, e que na soma deslocam a frase em uma colcheia. Reutiliza o procedimento no período seguinte da frase, gerando o deslocamento de uma semínima ao todo. É um movimento bastante simples que, combinado com o apoio rítmico do violão, fez grande sucesso na música popular brasileira: seu protótipo influenciou uma gama vasta de novos cantores, instrumentistas, arranjadores, professores de bairro, amadores, violão-e-voz de barzinho, cantores de chuveiro, rapazes assanhados etc.

Fica aí uma impressão estranha: como uma atitude tão simples pode causar tanto impacto? Talvez o fato de ser baiano não influencie tanto, mas a chave rítmica encontra ressonância histórica. O ritmo na música de João Gilberto, entendido nesse contexto mais amplo, dá a medida de seu alcance. Sua experimentação é essencialmente rítmica: seus padrões re-estruturados e agrupados de maneira diversa regem novas concepções de timbre, durações, alturas e intensidades. Partindo de uma atitude bem simples, João Gilberto toca num ponto crucial da arte musical, complexo por si mesmo. Voltando ao exemplo acima, podemos caminhar um pouco mais na análise técnica do procedimento,

¹¹ Interpretação do disco “João Gilberto” (conhecido também como 'disco branco', gravado em 1973 (Verve). Nos exemplos comparativos as tonalidades serão igualadas, com o objetivo de centrar a atenção no ritmo e facilitar a comparação. Não podemos esquecer que a partitura é apenas uma ferramenta para auxiliar a análise, e reproduz apenas aproximadamente a interpretação do cantor.

afim de apontar sua originalidade. Ao mover a estrutura rítmica da melodia inicial, o interprete cria um jogo de tensão entre a estrutura tradicional do compasso de dois por quatro e a nova acentuação que se origina com o deslocamento. Analisando mais de perto esse primeiro excerto da melodia original, podemos seccioná-la em dois grupos motivicos:

Exemplo 1a

O motivo *a* é formado por duas colcheias, sendo a primeira anacruse da segunda. Estão dispostas em intervalo de terça maior, que será importante para a estrutura da peça como um todo. O motivo *a'* tem o dobro da duração de *a* (4 colcheias), adensado ritmicamente por semicolcheias e melodicamente pelo acréscimo da nota dó sustenido. É derivado de *a*, e por isso pode ser chamado de *a'*. Seu âmbito também é o da terça maior, e as semicolcheias mantêm o caráter de anacruse (*arsis*) em relação a um ponto de apoio rítmico (*thesis*), o que remete a uma idéia de desenvolvimento do motivo *a*. Pode-se nomear as células motivicas da melodia de *a*, *b*, *c* etc, porém, como são derivadas umas das outras ao longo da peça, optei por chamá-las de *a'*, *a''*, *a'''* etc. Essa segunda nomeação possível mostra algo essencial da melodia de Tom Jobim: seu caráter cíclico, baseado em repetições e derivações de um motivo que gera toda a peça. A repetição desse motivo, que inclui certa monotonia, está combinada com a apresentação também repetida (*a'*) de um elemento seguinte, em variação daquele. Assim o compositor constrói uma melodia espiralante, variação de um motivo inicial.

Realizando uma análise rítmica utilizando os símbolos prosódicos e os pés-métricos, procurei aqui agrupar os sons em padrões cuja estrutura explicita as relações entre as estruturas do compasso, da melodia e da poesia. Desse modo, analiso o trecho da seguinte forma:

Tom Jobim

Agrupamentos do texto: iambo a, 2 anapestos a'

Acentos do texto: F. pau é pe dra é o fim do ca minho. é um res to de toco é um pou co so zinho

Acentos do compasso: 2/4

Acentos do texto em relação ao compasso: 1 2 1 2 1 2 1 2

Exemplo 1b

A acentuação do motivo *a* é formada por um iâmbio e *a'* por dois anapestos. Dentro da estrutura rítmica da composição, os acentos do texto combinam-se ao de uma melodia que enfatiza o segundo tempo do compasso (que corresponde ao fraco), o que é tradicional nas melodias de samba tanto quanto em sua estrutura rítmica geral: o surdo chamado “de primeira”, que dá todo o apoio rítmico, acentua o segundo tempo do dois por quatro. A ênfase métrica da cabeça do compasso é desarmada pela síncopa melódica que vem da última semicolcheia do motivo *a'*. Analisando o início da melodia, constatamos que todos os tempos fracos (segundos tempos) dos quatro compassos da melodia são enfatizados (acentuação tradicional do samba), ao passo que o acento natural do primeiro tempo é amortecido ou não-enfatizado por meio de síncopa em três dos quatro compassos. Assim Tom Jobim cria uma melodia com acentuação característica *de samba*.

Em sua experimentação, João Gilberto move de maneira muito sutil a estrutura rítmica (como demonstrado no ex. 1), o que é suficiente para embaralhar as acentuações originais:

João Gilberto

Agrupamentos do texto: iambo a, 2 anapestos a', iambo anapesto, iambo anapesto

Acentos do texto: F. pau é pe dra é o fim do ca minho. um res to de toco um pou co so zinho

Acentos do compasso: 2/4

Acentos do texto em relação ao compasso: 1 2 1 2 1 2 1 2

Exemplo 1c

Com o movimento, o número de primeiros e segundos tempos enfatizados pela métrica da melodia agora é o mesmo, fato que age na percepção de um certo “esfriamento” do samba, já que desarma a acentuação do surdo de primeira. Desse modo poderia-se afirmar, como consequência, que João Gilberto estaria com seu procedimento se afastando da melodia tradicional brasileira, da acentuação do samba, mexendo em uma tradição musical consolidada. De fato, o cantor esfria analiticamente o samba tradicional ao deslocar as acentuações embaralhando sua pulsação dançante, e os foliões frenéticos que sambavam ao som de “A primeira vez” com Orlando Silva no carnaval de 1940, num show de Gilberto ouviram o mesmo samba sentados, atentos, parados, em silêncio. Sua interpretação é analítica, minuciosa e de costume moderno.¹²

Entretanto, se por um lado João Gilberto se afasta da rítmica tradicional do samba por outro articula um movimento mais abrangente, ligando-se e re-interpretando a seu modo uma gestualidade importante de nossa música, a saber, a **síncopa**.

Divisão sincopada

O caso é que João Gilberto articula em sua estratégia uma tradição métrica acumulada ao longo da história da música brasileira: na simplicidade de sua performance aparece, em nova elaboração, toda a tradição musical do país. Ritmicamente, rearticula um movimento que Mário de Andrade identificou nos lundús como “formador” da música popular do Brasil o qual chamou de *sincopação característica*:

O Lundu, pela documentação que eu conheço, é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta aberta da **sincopação característica** [grifo meu] (...) É ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco

¹² Essa análise confirma o comentário breve mas muito preciso de Roberto Schwarz, para quem nosso intérprete “esfria sambas e boleros e os canta distanciadamente, atento sobretudo ao desenho musical e silábico” (Schwarz, 1978, pg. 111).

mas já não é negro mais. É nacional (Andrade, 1999 [1944], pg. 226).

E em outro lugar, referindo-se à rítmica brasileira:

(...) na rítmica essas rodas já são frequentadíssimas pela característica mais positiva da rítmica brasileira, isto é, já possuem a síncopa de semínima entre colcheias no primeiro tempo do dois por quatro

(sic) (Andrade, 1987 [1933/34], pg. 382).

Estudando o lundú, Mário de Andrade analisa “Lá no largo da Sé”, de Cândido Inácio da Silva, cuja composição o musicólogo indica como sendo de 1834. Em busca de um caráter “brasileiro” na música, escolhe este lundú por pensar que “é certo que desde o princípio, os primeiros lundús de salão que conhecemos, já são muito mais brasileiros que as modinhas” (Andrade, 1999, pg. 219). O musicólogo então observa “com método e análise as constâncias brasileiras desse *Lá no Largo da Sé*”:

Em primeiro lugar ressalta, como falei, o emprego já sistemático da síncopa. Aqui cumpre verificar primeiro que Cândido Inácio da Silva era já um “sincopado”! (op. cit. pg. 219).

Se Cândido Inácio da Silva era já um sincopado, então a análise da peça em questão interessa para esse trabalho. Gostaria de propor aqui a análise de um excerto dessa peça com foco diferente do de Mario: em vez de procurar a *síncopa característica* de colcheia entre semicolcheias no primeiro tempo do compasso, descreverei brevemente as relações prosódicas entre os acentos do texto e os do compasso, indicando os locais onde a acentuação do texto se desloca da do compasso, gerando aquilo que se conhece genericamente como síncopa:

“Lá no Largo da Sé” (Cândido Inácio da Silva)

Canto

unapesto arapesto troqueu enapesto iambo ana

Lá no lar go da Sé ve lha 'sta va vi vo um lon go tu

Acentos do compasso 2/4

pesto dátilo dátilo troqueu anibráquico anibráquico

tú nu ma gai o la de fer ro cha ma do su ru cu cú

Lá no largo da Sé velha
 Está vivo um longo tutú
 Numa gaiola de ferro
 Chamado Surucucú

Exemplo 2

Nesse trecho, assim como em toda a peça, os acentos principais do texto coincidem com os acentos do compasso, com exceção da sílaba forte do primeiro conjunto anibráquico que aparece (chamado surucucú). Embora Mário de Andrade esteja buscando o tipo de síncopa que considera característica da música brasileira, eu diria que o trecho anibráquico que está no texto “chamado surucucú” é o mais sincopado da composição, formando um modelo que será desenvolvido mais tarde de modo consistente na música popular. Nesse trecho todas as colcheias estão deslocadas em relação ao acento do compasso, dando uma sensação maior de deslocamento do que a síncopa de uma colcheia no primeiro tempo.

Mas o que seria, afinal, a síncopa? De que modo cantores e compositores se utilizam desse procedimento? As discussões que envolvem a definição do termo são vastas, e variam para cada tipo de música onde aparecem. Simplificando muito, a síncopa como definida em terras européias ou africanas são referentes ao modo como aparecem na música desses lugares, não coincidindo exatamente com a que aparece na música daqui. Mário de Andrade procura pensar o que acontece quando essas tradições

se encontram na música do Brasil. Alguns críticos de música brasileira já pensaram a questão, e a história da música mesma – o modo como ela se transforma e é executada ao longo do tempo – criou formas mais sincopadas que outras, permitindo uma análise comparativa. Se pretendemos estudar a síncopa no samba, ou em João Gilberto, parece um bom caminho olhar para o “samba sincopado”, que difere de outros tipos de samba pela característica que lhe dá nome. Aceito aqui o conselho do compositor Cyro de Souza em relação ao samba sincopado para quem, “se quiser continuar pesquisando você vai encontrar a divisão rítmica de João Gilberto, que veio muitos anos depois caracterizar a 'bossa-nova' nas síncopes de Geraldo Pereira” (in Campos et alii, 1983, pg. 141). E o compositor continua: “a grande partida foi o samba teleco-teco, que Geraldo Pereira encheu de nuances, fazendo uma 'bossa inteiramente nova', cerca de dezoito anos antes do surgimento do 'samba de apartamento' da zona sul do Rio” (idem, ibdem).

Samba Sincopado

Como todo bom sambista, Cyro de Souza usa de alguma malandragem para “puxar a sardinha para o seu lado”, insinuando-se como criador do samba teleco-teco, origem do sincopado e da bossa nova. Bem pesada a malandragem, há ainda muita verdade nessa história, e Cyro de Souza é efetivamente, ao lado de Wilson Batista, Roberto Martins e Geraldo Pereira entre outros, um dos integrantes de algo como uma “nova geração” do samba carioca, posterior àquela dos compositores de Vila Isabel. Segundo o próprio compositor:

O samba teleco-teco nasceu da imensa dificuldade que alguns compositores novos nessa época tinham em gravar, em colocar uma melodia. Naquele tempo os valores da MPB eram cantores. Havia muitos compositores. E eram tão bons que dificilmente um novo entrava na curriola das gravações. Quando um novo ia ter vez numa roda em que andavam Noel Rosa, Ary Barroso, Joubert de Carvalho, Custódio Mesquita, Mário Rossi entre outros do mesmo time? (apud Campos et alii, pg. 140, 1983)

A providência tomada pela geração de Cyro de Souza, foi “inventar” algo que diferisse do estilo dos grandes sambistas da época. Como o próprio compositor explica, o que ele e sua geração fizeram foi desenvolver um pouco mais as nuances rítmicas do samba, onde a relação entre os acentos da melodia e os do compasso criavam um “balanço” novo. Mais do que um estilo de composição, criaram um estilo de interpretação. Nesse estilo passou a ser comum a performance em duo (como Joel e Gaúcho, Francisco Alves e Mário Reis, Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro), bem como o costume de que o cantor ou outro instrumentista criasse uma base rítmica com um instrumento “cotidiano”, normalmente uma caixa de fósforos ou um chapéu de palha (como fizeram Luis Barbosa, Dilermando Pinheiro, Élton Medeiros entre outros).

Luis Barbosa

O cantor e compositor carioca Luis Barbosa tornou-se uma referência no estilo de samba teleco-teco com gravações feitas na década de 1930. Nascido em uma família de artistas, tem entre seus irmãos o compositor e pianista Paulo Barbosa, o ator e humorista Barbosa Júnior e o radialista Henrique Barbosa. A família Barbosa coloca-se assim ao lado de outras famílias musicais brasileiras atuantes no rádio no início do século XX, como Linda, Dircinha e Odete Batista ou ainda Carmen, Aurora, Cecília e Oscar Miranda. Foi um dos grandes intérpretes dos novos estilos de samba “telecoteco” e samba “de breque”. Se hoje é pouco conhecido pelo grande público, em sua época era uma referência de massa, tendo sido o intérprete do primeiro *jingle* comercial cantado na rádio brasileira, criado por Nássara. Apresenta-se diariamente no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, fazendo parceria com a cantora paulistana e vedete do teatro de revista Déo Maia. Em 1936 alcança grande sucesso midiático com a marcha de carnaval “Ó! Ó! Não” (A. Almeida e A. Godinho), uma adaptação de outro *jingle* comercial, aparecendo neste ano também no filme “Alô, Alô, Carnaval!”, produzido por Wallace Downey e Ademar Gonzaga. No ano seguinte grava ao lado de Carmen Miranda o samba “No tabuleiro da baiana”, que se torna um dos grandes sucessos de Ari Barroso. Participa assim do grupo que sela o acordo entre a recente indústria de

comunicação de massa brasileira, a propaganda e a música popular, que a partir daí desenvolvem uma relação bastante complexa.

Dono de uma refinada percepção rítmica, interpretou sambas seus e de outros compositores acompanhando-se com seu chapéu de palha, do qual foi o introdutor. Sobre essa base rítmica, Luis Barbosa pode sincopar suas melodias, realçando o momento em que a melodia está deslocada do nível métrico do compasso. No samba “Bumba no canéco”, de autoria de Getúlio Marinho “amor” e Orlando Vieira, a interpretação de Barbosa realça aquela síncopa indicada por Mário de Andrade não apenas no primeiro mas nos dois tempos do compasso. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para que, apesar da síncopa aparecer a todo momento e nos dois tempos, nesse samba gravado na década de 30 os apoios rítmicos do texto e da melodia não estão sincopados, mas coincidem em sua maioria com o pulso estabelecido como principal na estrutura métrica. As coincidências estão marcadas com um retângulo, e as não-coincidências com um traço diagonal:

“Bumba no canéco” (Getúlio Marinho “amor”/Orlando Vieira)

Luis Barbosa

Que braças cadeiras e não que braças do bar bumba no canéco que braças cadeiras e não

quebra as do bar bumba no canéco Ne ga eu não pos so mais te a guen

Acenos do compasso

2/4

Quebra as cadeiras e não quebra as do bar
Bumba no canéco (2x)

Nega, eu não posso mais te aguentar
Com que fim me quebraste as cadeiras
Que tanto me custou a comprar
Nega, nunca vi tamanha tentação
Vais quebrando o que na frente encontras
Vou acabar sentando no chão

Exemplo 3

No caso dessa composição de Getúlio Marinho “amor” e Orlando Vieira há uma forte coincidência dos apoios da melodia com o pulso principal da estrutura métrica. Esse fato gera até mesmo alguns erros de prosódia nos momentos em que uma sílaba fraca do texto cai sobre um tempo acentuado do compasso, como por exemplo a frase final, que soa “vou acabar sentando no chão”. Está aí um elemento notadamente popular do samba, que parece não incomodar nem os compositores nem o intérprete. A depender do estilo, um compositor erudito seria repreendido por este “erro” prosódico, e talvez um compositor intermediário como Cândido Inácio da Silva não se sentisse tão à vontade com uma prosódia fora de lugar.

A melodia pode então ser dividida em grupos que coincidem com as acentuações do compasso, deslocando apenas as durações internas da melodia, ou seja, a “síncopa de colcheia entre semicolcheias”.¹³ Podemos sugerir, com a comparação deste exemplo com

¹³ Não gostaria de, com o exemplo de “Bumba no Caneco”, afirmar que Luis Barbosa gravou apenas

aquele escolhido por Mário de Andrade – se podemos falar nesses termos – a mudança de um paradigma dátilo para um anfibráquico. Com isso quero apontar que ritmos anfibráquicos passam a ser os mais comuns, talvez como transformação de antigos dátilos. Comparemos nesses termos os exemplos dados: o texto de “numa gaiola de ferro”, trecho da composição de Cândido Inácio da Silva, é organizado ritmicamente na forma de dois dátilos e um troqueu:

Exemplo 3a

O dátilo é um conjunto frequente na música européia, na polca em particular, muito tocada em terras brasileiras nos salões imperiais. O texto de “Bumba no canéco” também poderia estar organizado em conjuntos de dátilos, como farei em nome da experiência:

Exemplo 3b

Nesse experimento, fiz coincidir os conjuntos dátilos do texto com conjuntos dátilos no ritmo. Entretanto, a síncopa que Mário de Andrade aponta no século XIX, desenvolve-se em Ernesto Nazareth e daí por diante se populariza entre a maioria dos compositores e intérpretes populares é o agrupamento anfibráquico, como podemos observar em “Bumba no Canéco” e em diversas outras composições e interpretações da primeira metade do século XX. Para diferenciar a polca européia da polca que poderia ser chamada de brasileira, Mário de Andrade aponta uma diferença clara, e em seu

sambas com essa coincidência de apoios da melodia com o primeiro tempo, mas apenas exemplificar esse tipo de apoio, mais comum no início do século até a década de 30, data de sua gravação. O cantor gravou também sambas de outros tipos, como é o caso de “É tempo”, de Heitor dos Prazeres.

verbetes sobre o maxixe no *Dicionário Musical Brasileiro* convida leitor a:

Notar que as polcas do 2º Império logo se distinguem umas das outras, umas polcas mesmo com base em:

ao passo que outras apresentam um:

tendencioso e continuado. (Andrade: 1989, pg. 323)

Voltando a Luis Barbosa e ao “Bumba no Caneco”, a grande novidade inventada pelos intérpretes e compositores populares brasileiros é que textos de estrutura dátila são interpretados com estrutura musical anfibráquica, explorando uma zona de indiferenciação entre música e texto, originando uma nova sutileza rítmica:

Exemplo 3c

Pela teoria métrica tradicional, os agrupamentos musicais são anfibráquicos, pois a duração acentuada equivale ao dobro de tempo das duas durações não-acentuadas que completam o grupo. Já no texto, os agrupamentos dáticos levam em conta as sílabas fortes em relação às fracas na língua portuguesa, não tendo essas aquela relação de 1:2 em duração. Está aí um primeiro “balanço” que o samba cria em relação à polca européia. Um balanço bem brasileiro, onde essa sílaba que é fraca no texto e acentuada no ritmo produz um movimento de vetores em diferentes direções, convidando o ouvinte a descarregar essa “tensão” com o corpo.

Nesse caso a melodia continua apoiada nos pontos fortes do compasso, com uma transformação “interna” a esses apoios. Ou, falando de outro modo, a transformação

ocorre em um nível intermediário e não chega ao nível da pulsação principal. Para deixar a imagem mais clara, recorro ao estudo de Lerdahl e Jackendoff, afim de localizar o nível no qual ocorre esse processo de sincopação:

Fundamental para a idéia de metro é a noção de alternância periódica entre tempos fortes e fracos (...) Para um pulso ser forte ou fraco deve existir uma *hierarquia métrica* – dois ou mais níveis de pulsos. A relação entre “tempo forte” e “nível métrico” é simplesmente que, se um pulso é sentido como mais forte em um nível particular, ele será também um pulso em um próximo nível de maior duração (Lerdahl e Jackendoff, 1996, pg. 19).

No compasso de dois por quatro do samba isso equivaleria a:

Exemplo 4

Os pulsos estão representados por cadeias de pontos. O pulso localizado no nível chamado de 3 será passível de subdivisões nos níveis inferiores e multiplicações nos superiores. Isso indica também seu nível de acentuação na estrutura métrica: o pulso do nível 3 é mais forte que o do nível 2, que por sua vez é mais forte que o do nível 1. O processo de sincopação que aponte em “Bumba no caneco” ocorre no nível das colcheias, ou nível 1 no exemplo 4, ou ainda no “e” do compasso de dois por quatro. Sendo o pulso de referência aquele que está no nível das semínimas, ou nível 2 do exemplo, fica mais claro por que a sincopa demonstrada no exemplo 3c não atinge o nível principal da pulsação.

Já me referi à origem compartilhada entre a música e a fala, que nos permitiu utilizar os mesmos sinais prosódicos para ambos. Afirmar também que existe, na métrica tradicional, uma relação direta entre duração e acentuação, entre longas acentuadas e as curtas não-acentuadas. Com o distendido processo de autonomização e consequente “separação” entre música e texto, vemos nos agrupamentos musicais conjuntos com

notas de mesma duração que podem ser ora acentuadas ora não, surgindo daí uma “divergência” entre o agrupamento musical e o textual. É isso que ocorre no processo brasileiro, onde o agrupamento musical anfibráquico se sobrepõe ao agrupamento dátilo do texto. O resultado dessa tensão é que a sílaba acentuada do texto cai em uma articulação não-acentuada da melodia, e a articulação acentuada da melodia cai sobre uma articulação não acentuada do texto. Dada a relativa autonomização das duas esferas, a co-existência de dois agrupamentos rítmicos distintos e concomitantes não soa como um erro prosódico mas como um elemento musical novo.

Não por acaso esse movimento bi-direcional cuja tensão pede descarga ao corpo aparece com frequência em letras de samba como descrição do movimento dos quadris: “quebra as cadeiras mulata / seu requebrado me maltrata, ai ai” ou “isto é bom que dói / as cadeiras me dói, dói, dói”, origem daquilo que os músicos normalmente chamam de “balanço”. Nesse duplo movimento, se por um lado a existência de dois agrupamentos rítmicos surge da autonomização da música em relação ao texto, por outro o processo de autonomização não é completo, e a temática das letras passa a se referir a esse movimento, que em algum plano tem a ver com “as cadeiras” (quadris) que quebram (em movimento bi-direcional), com dores (nos quadris?), com prazeres (nos quadris?), suspiros e uma infinidade de temas ligados àquele tipo de síncopa surgida em terras brasileiras.

Talvez não seja demais propor que essa tensão, defasagem ou síncopa está operando também nas formas de dança do gênero. O bom passista deve separar o dorso do quadril, fazendo com que estas partes movam-se em um tipo de defasagem. O próprio quadril é dividido na dança do samba, originando o “requebrado das cadeiras”.

Vassourinha

O cantor paulistano Vassourinha, considerado por alguns como uma espécie de sucessor de Luis Barbosa, é outro intérprete cujo estilo valoriza os deslocamentos rítmicos presentes na melodia. Tendo gravado na década de 40, a cooperação entre cantores e compositores começa a gerar com mais frequência sambas onde a síncopa se

dá no deslocamento da sílaba forte do texto em relação ao tempo forte do compasso. A não-coincidência gera um balanço que os sambistas passam a desenvolver.

“Juraci” (Ciro de Souza/Antonio Almeida)

Vassourinha

Acentos do compasso

Des de o di a em que eu te vi ju ra cy nun ca mais ti ve a le gri

a meu co ra ção fi cou da que le jei to dan do pi no te den tro do meu pei

to mas a go ra eu que ro eu que ro sa ber qual a su a o pi ni ão

pra re sol ver nos sa si tu a ção po de ser ou tá di fí cil co ra ção

Desde o dia em que eu te vi Juraci
Nunca mais tive alegria
Meu coração ficou daquele jeito
Dando pinote dentro do meu peito

Mas agora eu quero saber
Qual a sua opinião
Pra resolver a nossa situação
Pode ser ou tá difícil, coração?

Exemplo 5

O samba “Juraci”, de autoria do já citado Cyro de Souza em parceria com Antonio Almeida foi gravado em 1941, com acompanhamento do Regional do Benedito Laceda. Nesse caso a rítmica de teleco-teco que quero apontar está no modo como Vassourinha procura “fugir” do tempo forte do compasso, sincopando a relação entre o texto e a pulsação principal que faz com que as sílabas fortes do texto caiam sobre pontos fracos do compasso. Esse modo de sincopar é diferente daquele exemplificado com Luis Barbosa: nesse caso a síncopa alcança o nível da pulsação de referência.

Em “Juraci”, Vassourinha divide o texto de modo que as “longas” ou acentuadas do texto na maioria das vezes não coincidem com os tempos fortes ou fracos do compasso, contrastados com alguns pontos menos frequentes onde os apoios coincidem.

Geraldo Pereira

Tido por Cyro de Souza como um inovador do teleco-teco, Geraldo Pereira tornou-se referência por saber transitar entre os diversos tipos de samba sincopado. Em seus sambas podemos identificar tanto o “estilo antigo” de síncopa exemplificado em “Bumba no Canéco” quanto o “estilo novo” que começa a se popularizar nos anos 40. Seu primeiro grande sucesso “Falsa Baiana”, gravado por Ciro Monteiro em 1944, faz uso tanto da síncopa “antiga” quanto de deslocamentos em relação aos apoios:

“Falsa Baiana” (Geraldo Pereira)

Ciro Monteiro

Bai a na que en tra na ro da só fi ca pa ra da não can ta não sam ba não bo le nem na da não sa be dei

Acentos do compasso

xar a mo ci da de lou ca bai a na é a que la que en tra no sam ba de qual quer ma nei

ra que me xe re me xe dá nó nas ca dei ras c dei xa a mo ça da com á gua na bo ca

Baiana que entra no samba
 Só fica parada, não canta não samba
 Não bole nem nada
 Não sabe deixar a mocidade louca

Baiana é aquela que entra no samba
 De qualquer maneira, que mexe, remexe,
 Dá nó nas cadeiras
 E deixa a moçada com água na boca

Exemplo 6

Nesse samba podemos interpretar os agrupamentos do texto como anapestos:

Bai a na que en tra na ro da só fi ca pa ra da não can ta não sam ba

anapestos

Exemplo 6a

Os ritmos da melodia, por sua vez, agrupam-se em anfibráquios:

Bai a na que en tra na ro da só fi ca pa ra da não can ta não sam ba

anfibráquios

Exemplo 6b

O resultado é o “acordo” que a percepção do ouvinte faz entre os dois agrupamentos concomitantes, acordo que fica entre um e outro e gera em sua tensão a sensação de balanço típico do samba:

Exemplo 6c

O movimento é de grande sutileza rítmica, sintetizada de modo geral não apenas com o intelecto mas com todo o corpo - que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras e deixa a moçada com água na boca. É um princípio rítmico-formal que desdobra-se distintamente embora com certa unidade no plano da música, da dança, das letras etc. agindo em todo o conjunto cultural do samba.

Outro samba também chamado *Juraci* (1954), este parceria de Geraldo Pereira com Plínio Costa, gravado pelo próprio Geraldo Pereira, tem uma estrutura também baseada na síncopa “antiga”, em rítmicas anafibráquicas, mas com um maior número de síncopas em relação aos apoios do compasso:

“Juraci” (Geraldo Pereira/Plínio Costa)

je vo cê vi nha por a qui vo cê

não mor re tão ce do cu di go is so por que

a go ra mes mo eu fa la va em vo cê

Parece que eu estava
Adivinhando, o Juraci
Que hoje você vinha por aqui

Você não morre tão cedo
Eu digo isso por que
Agora mesmo eu falava em você

Exemplo 7

Em diferença à “Juraci” do exemplo 5, esta outra apenas em um ponto coincide a sílaba forte da letra com um tempo forte do compasso. Geraldo Pereira é um intérprete/compositor que tem um grande domínio sobre os tipos de samba sincopado, sabendo mover-se entre um estilo e outro com facilidade e sutileza, demonstrando também que a síncopa no samba em sua época já ganhara uma boa consistência de estilo.

Para aqueles que notaram certa semelhança entre os termos “estilo antigo” e “estilo novo” do samba e o “*stile antico*” ou “*stile moderno*”, ou ainda “prima” ou

“seconda prática” discutida há muito tempo na música barroca européia, creio que cabe uma analogia. Guardadas todas as proporções temporais, em certo sentido Geraldo Pereira é, como Claudio Monteverdi fora, o compositor que soube articular essas duas práticas de forma organiza em suas composições, embora no Brasil nem de longe tenha dado a “briga” que deu na Itália do início do século XVII.

Germano Mathias

Germano Mathias é mais um compositor/intérprete que soube dar sequência à história do samba sincopado. Tendo entre seus mestres aqueles sincopados de estilo irreverente como Caco Velho e Araci de Almeida, seguiu ainda a tradição de acompanhar-se ritmicamente não com o chapéu de palha, como Luis Barbosa e Dilermando Pinheiro mas com uma tampa de lata de graxa dos garotos engraxates da praça da Sé. Tendo ouvido na juventude sambas com tipos de sincopação mais madura e livre nas vozes de Jorge Veiga, Blecaute, Risadinha e Moreira da Silva¹⁴, Mathias persegue aquilo que considera uma “música brasileira autêntica, genuína”, feita pelas classes mais pobres. No programa “MPB especial” de 1975 canta com entusiasmo aquilo que indica como uma de suas influências, os versos ouvidos na voz de Araci de Almeida: “Sem eu a turma do morro / sem eu a turma não vai / sem eu a turma tá sempre / naquele vai mas não vai”. Com essas referências busca reconhecer-se naquilo que chama de “estilo sincopado” e não mais de “teleco-teco” ou “samba de morro”. Para auxiliar na compreensão daquilo em que se baseia o estilo que o intérprete afirma filiar-se com insistência, analiso a parte A de *Tem que ter mulata*, de Túlio Piva, como interpretada por Germano Mathias:

¹⁴ De acordo com o próprio compositor em programa gravado originalmente pela Fundação Padre Anchieta no Programa “MPB Especial”, realizado no dia 1º de fevereiro de 1975.

Tem que ter mulata (Túlio Piva)

Germano Mathias

Solo

Coro

Acentos do texto

Acentos do compasso

Agrupamentos do texto em relação ao compasso

tem que ter pan dei ro

O sam ba pra ser sam ba bra si lei ro

tem que ter pan dei ro

tem que ter pan dei ro

O sam ba pra ser sam ba na ba ta ta

tem que ter mu la ta

tem que ter mu la ta

O samba pra ser samba brasileiro
Tem que ter pandeiro, tem que ter pandeiro

O samba pra ser samba na batata
Tem que ter mulata, tem que ter mulata

Exemplo 8

A gravação é realizada com solista (Germano Mathias) e coro, além do

acompanhamento. Nesse caso, como em muitos outros gravados pelo intérprete, cantar sincopado é deslocar a melodia do canto da pulsação referencial de modo *consistente*, onde nenhuma sílaba forte do texto bate com um tempo forte do compasso. Para confirmar essa intenção, Mathias constrói uma oposição responsorial entre solista e coro: o solista sempre canta a melodia com uma métrica defasada, contrastando com a entrada do coro, que é sempre tética (coincidem os acentos de texto e compasso). Indiquei no exemplo 8 essa característica ao agrupar de modo diferente os planos rítmicos da melodia e do compasso: nas partes cantadas pelo solista as barras estão defasadas, voltando a coincidir nas entradas do coro. É uma tentativa de grafar uma *sincopação consistente* para o solista e uma não-consistente para o coro.

Isso é formalmente claro na gravação. Na reexposição da parte A, no final do samba, a estrutura do responsório é feita de modo invertido: o coro canta a primeira parte da melodia (“o samba pra ser samba brasileiro”) com sua característica de síncopa apoiada na *thesis* do compasso, enquanto Germano Mathias canta a segunda parte (“tem que ter pandeiro, tem que ter pandeiro”) com síncopa consistente. Com essa troca fica clara a oposição entre os dois modos de interpretar, e o arranjo tem êxito em valorizar as diferentes características métricas de solista e coro.

A consistência dessa síncopa situa-se em um nível métrico ainda mais subdividido do que os já apontados. Defasando o canto em uma semicolcheia, Mathias deposita cuidadosamente suas sílabas nos pontos menos acentuados da estrutura métrica do compasso, que estão circulados no exemplo seguinte:

Exemplo 9

Desse modo, as durações das sílabas são de uma colcheia, ou seja, são iguais às do nível 2 mas deslocadas. É como se esse nível tivesse sido duplicado, deslocado e

encaixado no meio de seu duplo. A título de comparação analiso a melodia da toada “Capelinha do Chico Mineiro”, de Teddy Vieira e Biguá, como interpretada por Zico & Zeca:

“Capelinha do Chico Mineiro” (Teddy Vieira / Biguá)

Zico &
Zeca

E quan do a noi te des ce com seu ne gro véu In té pa re ce que se ou ve lá no céu

Acentos do
compasso

Acentos do
texto em
relação ao
compasso

5

A voz sau do sa de um tris te tro va do or Chi co mi nei ro can ta pra nos so sen hor

E quando a noite desce com seu negro véu
Inté parece que se ouve lá do céu
A voz saudosa de um triste trovador
Chico Mineiro canta pra nosso senhor

Exemplo 10

A diferença rítmica entre os dois excertos é clara: a melodia da toada se constrói sobre o plano métrico de referência; as ênfases da acentuação melódica confirmam as do compasso, fazendo com que a frase melódica “caiba como um luva” no metro principal. As acentuações melódicas repetem as do compasso, em razão de 1:2, ou seja, em um nível inferior de subdivisão, equivalente ao nível das colcheias. Isso está indicado na partitura através do agrupamento *a* na métrica do compasso e o agrupamento *a/2*, na linha melódica. Quando esse ordenamento não coincide, ouvimos um “erro” de

prosódia. No caso da toada cantada por Zico & Zeca, a última frase soa “chicô mineiro canta pra nossô senhor”. Isso acontece porque uma sílaba fraca está numa posição forte do compasso, mas no conjunto da música caipira isso parece mesmo ter se tornado um traço de estilo, como característica cultural de uma parcela da população que se difere daquela que, como na música erudita, exige que a prosódia esteja correta.

Por meio da comparação fica claro que em ambas as melodias *as durações são as mesmas*, estando a primeira deslocada em relação a um metro de referência e a segunda não. Se a título de experimentação movemos a melodia de “Tem que ter mulata” pelo caminho de volta da sincopação, ou seja, colocamo-na de volta em coincidência com o pulso, temos novamente uma estrutura tética - a mesma estrutura da toada de Teddy Vieira e Biguá - e acabamos com o samba sincopado...

The image shows a musical score for a melody in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "O sam ba pra ser sam ba bra si lei ro". Below the melody, there are two reference lines. The first line, labeled "Acentos do compasso", shows the accents of the 2/4 time signature: a strong accent on the first beat and a weak accent on the second beat. The second line, labeled "Acentos da melodia em relação ao compasso", shows the accents of the melody relative to the time signature. The melody starts on a weak accent and ends on a strong accent, illustrating the concept of a "samba sincopado".

Exemplo 7b

Aquele que cantar a melodia desse modo provavelmente será taxado de “gringo”, alguém que não conhece a tradição rítmica do samba sincopado, não consegue executá-la ou no mínimo não tem nenhum *balanço*.

Talvez nem fosse necessário lembrar que esse balanço não é apenas uma característica do samba sincopado, aparecendo em boa parte dos estilo “dançantes” da música brasileira. Um bom exemplo da relação construída entre as defasagens rítmicas e o “balanço” do corpo é a interpretação de Wilson Simonal para “Balanço zona sul”, de Tito Madi:

Balanço Zona Sul (Tito Madi)

Wilson
Simonal

Ba lan ça a to da pra an dar ba lan ça a té pra fa lar ba lan ça

Acentos do compasso

Acentos da melodia em relação ao compasso

tan to que já ba lan çou meu co ra ção ba lan ce mes mo que é bom do le me a té.

o leblon e vai jun tan do um pu nha do de gen te que so fre com o seu an dar

Balança toda pra andar
Balança até pra falar
Balança tanto que já
balançou meu coração

Balance mesmo que é bom
do leme até o Leblon
e vai juntando um punhado de gente
que sofre com o seu andar

Exemplo 11

A rítmica do primeiro verso “balança toda pra andar” é tética, e no seguinte “balança até pra falar”, o cantor desloca a métrica para as sílabas caírem nos tempos fracos do compasso, emulando musicalmente a sensação de “balanço” daquela que

passa, que balança até pra falar.

Ao que tudo indica o “balanço” do samba começa no ritmo. Uma relação de deslocamento entre planos métricos em uma estrutura forte de sincopação dão o “veneno” dos tamborins e o “suingue” do requebrado das mulatas. Ora, em estudos sobre samba e música brasileira em geral, o termo *síncopa*, intimamente ligado ao plano rítmico, é talvez o mais utilizado e controverso, e até agora já me referi ao termo um bocado de vezes. As opiniões mais diversas formam-se em relação ao termo, que ainda assim segue como o centro ao redor do qual gira a diversidade de interpretações. Mas, afinal, de onde vem a síncopa?

Capítulo III: A tradição dos cantores

*Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão
Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão
Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João Gilberto*

Wilson das Neves, *O samba é meu dom*

De onde vem a síncopa?

Para a questão da síncopa brasileira Mário de Andrade tem algumas formulações breves em diversos textos, inclusive a de que “o problema das origens permanece intrincado e sem bases atuais com que possa ser resolvido” (Andrade, 1989, pg. 477). Essa formulação parece resumir a experiência do musicólogo que ao longo de algumas décadas oscilou entre indicar origens da síncopa brasileira ora na África e ora na Europa.

Apesar de não ter formulado dados estatísticos, tenho a impressão de que tanto o senso comum quanto a maioria dos estudiosos, o próprio Mário de Andrade inclusive, tendem a apontar a origem principal na África. Ora, o samba sincopado cantado por Germano Mathias que estudamos algumas páginas atrás tem uma tremenda coincidência com a concepção de *offbeat timing*, conceito central para os estudos feitos sobre a sincopação africana. Segundo Marcos Branda Lacerda:

Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico (Lacerda, 2005, pg. 209).

Lembrando o início do samba “Tem que ter mulata” e da divisão realizada por Germano Mathias, constatamos que os acentos do texto e da melodia estão apoiados em um ponto consistente e deslocado do metro de referência, originando um novo plano métrico encaixado nele, formalmente claro na peça. Isso é, também, em linhas gerais o que acontece com o *offbeat timing* da música africana. Um exemplo dado por Lacerda é a peça *Solejebe*, do repertório de culto Fon na cidade de Ouidah, Benin. O próprio musicólogo analisa o trecho em seguida:

Trecho de Solejebe

Exemplo 12

Nesta peça observa-se um exemplo de offbeat timing: enquanto as partes do assan (chocalho) e do alekle 1 (tambor-suporte agudo) transcorrem conforme a cadeia principal de beats, a parte do alekle 2 (tambor-suporte grave) ocorre em defasamento de um pulso em relação àquela medida de tempo. O exemplo contém um trecho da participação do tambor grave (hungan), no momento em que desenvolve um segmento baseado exatamente na relação de offbeat. A medida de tempo que serve ao hungan e ao alekle 2 é, portanto, de mesma duração do beat, mas retardado em relação a ele (op. cit. pg. 217).

Apesar do termo ter surgido nos estudos de música africana, podemos dizer que a

interpretação de Germano Mathias é sincopada porque ocorre em *offbeat timing*. Embora ocorram diferenças importantes entre as duas peças – em “solejebe” o *offbeat* está deslocado para depois do pulso de referência e em *Tem que ter mulata* está deslocado como antecipação – o processo rítmico que envolve os dois exemplos é muito próximo. Intérpretes como Ciro Monteiro, Germano Mathias e Caco Velho criam um ponto de apoio constante e deslocado do pulso estabelecido como o principal – no caso do samba, a base da batucada. Por caminhos diferentes, é nesse ponto – genericamente as estratégias de sincopação – que muitos críticos apontam a influência africana no samba.

Por um caminho diferente, Muniz Sodré aponta a origem africana da síncopa brasileira em uma interessante explicação:

Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. (...) No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (...) A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas (Sodré, pg. 25, 1998).

A interpretação de Sodré é de grande interesse porque busca uma estrutura musical homóloga àquela que acontece no plano religioso: os negros escravos, impedidos de cultuar seus orixás livremente, os camuflavam sob santos católicos, prática que, em linhas muito gerais, origina o candomblé. Mas, será que a mediação entre os dois planos se dá dessa forma? Ou, melhor formulado, será que o procedimento dos cantores de samba sincopado é uma herança direta do *offbeat* africano, trazida pelos negros escravos afim de preservar sua cultura? Marcos Lacerda, ao analisar a continuidade de texturas africanas na música brasileira afirma:

(...) parece ter tomado lugar no Brasil antes um processo de esvaziamento rítmico da textura musical [africana de *offbeat* e *cross rhythm*] do que processos de transformação estilísticas

propriamente ditos (Lacerda, 2005, pg. 217).

Lacerda chega a essa conclusão empiricamente, ao analisar dois gêneros musicais brasileiros tomados de empréstimo de culturas diversas: o ritmo afro-brasileiro Alujá e o gênero de dança Polca Paraguaia. O artigo demonstra através da análise das texturas como o processo de *offbeat* é perdido na configuração desses ritmos por aqui. E no caso do samba sincopado? Como o autor não chega a analisar esse ritmo em seu artigo, procurarei fazê-lo aqui.

Como vimos nas análises anteriores, parece que em algumas vertentes do samba desenvolveu-se uma tendência a um plano métrico análogo mas deslocado das camadas intermediárias da textura da batucada, em muito parecidos com os processos de *offbeat timing* da música africana. Será que, como indica Sodré, esses processos são importados da tradição africana? Ou seriam “criações” brasileiras como o candomblé?

Sincopando o samba

Para responder a essa questão gostaria de analisar três interpretações do samba “Com que roupa”, de Noel Rosa. A primeira é de Inácio Loiola, realizada em 1930¹⁵; a segunda de Araci de Almeida, feita em 1951¹⁶ e a terceira de Elza Soares¹⁷, de 1967. Em seguida transcrevo a gravação original do samba, feita por Inácio Loiola:

Com que roupa (Noel Rosa)

¹⁵ Parlophon 13269, disco 78 rpm

¹⁶ Continental 16393, disco 78 rpm

¹⁷ Odeon MOFB 3510

Inácio
Lóiola

Eu ho je es tou pu lan do fei to sa po pra ver se es ca

Acetos do
compasso

Acetos da
melodia em
relação ao
compasso

po des sa pra ga de u ru bú

sincopa
consistente

eu vou a ca bar fi can do nú meu pa le tó vi rou es to pa

Já es tou co ber to de far ra pos

Eu hoje estou pulando feito sapo
Pra ver se escapo dessa praga de urubú
Já estou coberto de farrapos
Eu vou acabar ficando nú

Exemplo 13

Para “dividir” a melodia, Inácio Loiola utiliza tanto os pontos de apoio da pulsação referencial quanto “desvia” deles, cantando com uma interpretação típica dos anos 30/40. Nesse tipo de sincopação resta ainda algo daquilo que os dicionário europeus chamam de uma “exceção à regra”, ou seja, da síncopa como desvio de um acento que seria o esperado, embora estejam misturados a momentos de “síncopa consistente”, colocados normalmente no final das frases.

Araci de Almeida, em gravação de 1951, desloca já o primeiro apoio, que Inácio Loiola fez coincidir com o metro de referência, partindo desde o começo de uma síncopa consistente, que Loiola havia guardado para o final das frases:

Com que roupa (Noel Rosa)

Aracy de Almeida

5 ?

A go ra vou mu dar mi nha con du ta

Acentos do compasso 2/4

Acentos da melodia em relação ao compasso

síncopa consistente

Eu vou pra lu ta pois eu que ro me a pru mar

3

5

vou tra tar vo cê com a for ça bru ta pra

po der me re a bi li tar pois es ta vi da não es tá so pa

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com força bruta
 Pra poder me reabilitar

Exemplo 13b

Araci já começa cantando apoiada em uma sincopação consistente, estabelecendo um plano métrico defasado tão definido que até experimenta sincopar o já sincopado, adiantando um pouco a sílaba acentuada “dar”, de “agora vou mudar”. Tentei grafar esse deslocamento com uma quintina ligada (acompanhada de uma interrogação, para deixar claro que não é exatamente uma quintina), querendo demonstrar que a sílaba forte do texto fica sincopada tanto da pulsação referencial quanto do novo pulso encaixado nele. Já aqui temos um exemplo de “síncopa da síncopa”, que em João Gilberto será elevado a um plano compositivo. Em outros momentos a cantora volta a posicionar as sílabas fortes em cabeças de compasso, criando um balançado jogo entre

apoios mais “pesados”, ou coincidentes com o metro de referência ou mais “leves”, não-coincidentes. Provavelmente contribui para inventividade da cantora o fato de cantar sobre o arranjo de Radamés Gnattali, que deixa claro os diversos níveis métricos do acompanhamento e inclui também a batucada (ausente na gravação de Inácio Loiola). Com o acompanhamento garantindo a consistência do plano rítmico básico de pulsação, a cantora pode explorar a sincopa consistente com mais confiança, sem medo de “atravessar” a pulsação de referência, agora marcada pelo surdo. Assim a interpretação de Araci aproxima-se mais do estilo sincopado de Geraldo Pereira.

Em outra gravação do mesmo samba feita em 1967, Elza Soares apoia-se totalmente em um plano rítmico deslocado, fazendo até questão de imprimir leves *sforzando* em cada nota:

Com que roupa (Noel Rosa)

Elza Soares

A go ra vou mu dar mi nha con du ta

Acentos do compasso

Acentos da melodia em relação ao compasso

sincopa consistente

Eu vou pra lu ta pois eu que ro me ar ru mar vou

tra tar vo cê com for ça bru ta pra

— po der me re a bi li tar — pois es ta vi da não es tá so — pa

Exemplo 13c

Como intérprete, Elza Soares já se sente à vontade com a síncopa consistente, permanecendo no pulso deslocado por todo tempo. Não pretendo com isso afirmar que a síncopa consistente é uma espécie de objetivo alcançado ao longo do tempo, mas apenas chamar a atenção para uma tendência que se afirma. Aliás, a interpretação de Elza Soares, em um certo sentido, perde interesse em relação à de Araci de Almeida, pois as durações de sua interpretação – sua “divisão” – são mais pobres, consistindo unicamente de colcheias, em um metro deslocado mas “quadrado”. Entretanto, com essa preocupação obstinada de Elza Soares em demonstrar o plano rítmico da síncopa consistente flagramos um momento no qual o *offbeat* do samba sincopado aparece em forma “pura”. Se no século XIX as construções rítmicas *onbeat* ou téticas eram as que estavam bem articuladas na voz de cantores-compositores como Cândido Inácio da Silva, na década de 1930/40 podemos notar trechos de construção rítmica em *offbeat* ao lado de construções *onbeat*, e nessas décadas de 1950/60 notamos que a tendência à

construção de planos rítmicos em *offbeat* ou síncopa consistente passam a ser a referência de um estilo.

Assim, voltando à questão colocada no início deste capítulo, parece que a tradição rítmica brasileira que pulsa em interpretes importantes como Araci de Almeida difere tanto do *offbeat* africano quanto do *onbeat* da polca, sendo aparentada de ambos. Em nosso samba o solista “flutua” entre o plano métrico referencial e o sincopado com fluidez, jogando com eles para criar seu balanço.

Com essas três interpretações do mesmo samba pretendi chamar a atenção para uma tendência à exploração de um plano rítmico consistente e deslocado do valor referencial da pulsação, maturada ao longo do tempo, mas principalmente no século XX. Não acho possível afirmar, como de certo modo faz Sodré, que a música brasileira tenha apenas importado um processo de construções em *offbeat timing* tais quais os da música africana, embora sejam processos de sincopação bastante aparentados. E se, por outro lado, Lacerda aponta com razão um “esvaziamento rítmico da textura musical africana” em terras brasileiras, no caso do samba parece que uma referência sincopada familiar à africana desenvolveu-se na tradição dos cantores de samba ao longo do século XX.

Derramando a métrica

A constatação de uma métrica que flutua entre uma definição e outra já se encontra no conceito de “métrica derramada” cunhado por Marta Ulhôa. A pesquisadora analisa uma interpretação de Elis Regina, mas generaliza o conceito como presente principalmente nos bons cantores de samba. Perseguindo como objeto um modo de interpretação típico do canto na música popular brasileira, o termo procura definir uma métrica desenvolvida por nossos cantores:

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um

do outro, numa sincronização relaxada.

(...)

Na métrica derramada acontece uma superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada (Ulhôa, 2006, pg. 2).

A própria pesquisadora ilustra seu conceito da seguinte forma:

Ilustração da Concepção temporal europeia: partes sincronizadas, divisão de tempos regulares.

Ilustração da Métrica derramada: tempos fortes deslocados, flexibilidade no limite dos compassos.

Segundo a autora, “o que acontece é a combinação de duas lógicas, uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos, outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis.” Entretanto, não seria possível obedecer a essas duas lógicas simultaneamente, ao que Ulhôa conclui: “A solução expressiva encontrada por Elis Regina e muitos cantores (bons) de música popular brasileira é “derramar” a métrica musical, ou seja, flexibilizar os limites do compasso e deslocar os acentos dos tempos iniciais dos mesmos” (op. cit. pg. 7).

Como exemplo, Ulhôa usa a interpretação de Elis Regina para “Amor até o fim”, de Gilberto Gil. Na transcrição, ela compara a interpretação de Elis com a transcrição editada por Almir Chediak no *Songbook* de Gilberto Gil. As linhas tracejadas indicam o lugar onde a cantora “derrama” a métrica original:

Amor até o fim (Gilberto Gil)

Elis

Songbook

7

A gente cuida a gente olha
A gente deixa o sol bater
Pra crescer pra crescer
A rosa do amor tem sempre que crescer

Exemplo 14

Para a autora, Elis faz uso de um tipo de interpretação expressiva “de gestualidade quase física”. A decisão de adiantar ou “apressar” a melodia estaria ligada à interpretação da letra, para melhor expressar seu conteúdo poético: “este aceleração da frase traduz a urgência do desejo: A rosa do amor tem sempre que crescer!” (op. cit. pg. 5).

Ouvindo a gravação analisada acima por Ulhôa me recordo ainda de cantores como Orlando Silva, Roberto Silva e muitos cantores (bons) da música popular brasileira, que com frequência abandonavam a subdivisão métrica binária do acompanhamento para “derramar” a melodia por cima dele. Aqui gostaria de marcar uma diferença entre a concepção deste trabalho e a de Ulhôa: se o caso de Orlando Silva e Roberto Silva forem também de métrica derramada, ela não se dá dentro da subdivisão

binária e *estriada* mas muda de chave ao obedecer também a uma lógica de divisão musical *lisa* do tempo.¹⁸ Da mistura entre eles surgem encaixes “frouxos” procedentes de uma sincronização “relaxada”. O intérprete, ouvindo o acompanhamento, encaixa “mais ou menos” nele a acentuação melódica e o desenho silábico. Na transcrição de Ulhôa, a métrica usada por Elis está dentro da subdivisão binária e proporcional, própria de uma métrica *estriada*.

A transcrição do samba “Não quero mais” de Cartola, Carlos Cachça e Zé da Zilda como interpretada por Paulinho da Viola pode ser tomada como exemplo da nossa concepção de transcrição do tempo *liso*. Para efeito de comparação, temos em cima a melodia como foi gravada por Aracy de Almeida (em coro) e logo abaixo a maneira como foi cantada por Paulinho:

Não quero mais (Cartola/Carlos Cachça/Zé da Zilda)

The image shows a musical score for the song "Não quero mais" by Cartola, Carlos Cachça, and Zé da Zilda. It compares two versions: Aracy de Almeida (top) and Paulinho da Viola (bottom). Both are in 2/4 time. Aracy's version has a 7-measure phrase, while Paulinho's version has a 5-measure phrase. The lyrics are "Não quero mais a mar a nin guém".

Não quero mais amar a ninguém

Exemplo 15

A diferença na concepção rítmica das duas gravações ficou clara na hora de realizar a transcrição: as durações “derramadas” ou “lisas” de Paulinho são impossíveis de notar exatamente, pois exigiriam uma infinidade de quiálteras que ainda assim não

¹⁸ Por terem já alguma difusão entre musicólogos e filósofos, as noções de tempo Liso e Estriado aqui fazem referência ao estudo de Pierre Boulez *A música hoje* (Boulez, 1963). Entretanto, na definição de Boulez “o verdadeiro tempo liso é aquele cujo controle escapará ao intérprete”, e “no tempo liso ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo” (“Le véritable temps lisse est celui dont le contrôle échappera à l'interprète” (...) “dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter; dans le temps strié, on compte le temps pour l'occuper”) op. cit. pg. 107. No caso desse estudo não vou usar jogos de palavras, e gostaria de utilizar o “tempo estriado” como aquele que utiliza a lógica subdivisiva binária e proporcional do ritmo, e “tempo liso” como aquele no qual o ritmo não está subdividido de forma proporcional, embora se encaixe no metro de referência. Note-se que assim diferenciamo-nos um pouco de Boulez: aqui o intérprete deve ter o controle desse tipo de divisão, colocando o canto liso sobre o acompanhamento estriado.

seriam exatas. São típicas de um solista que procura dividir o tempo musical de modo mais livre, com durações flutuantes e algo improvisativas, que têm a indefinição dos derramamentos. Já na gravação feita por Araci de Almeida o tempo é dividido em métrica binária, de forma estriada. Como o trecho é cantado em coro, a métrica estriada é mais produtora para fazer com que todos cantem juntos com maior definição e precisão.

Longe de querer “corrigir” o conceito cunhado por Ulhôa, gostaria apenas de utilizá-lo aqui, adaptando-o um pouco para os termos desse trabalho. Com a ajuda desse conceito gostaria de apontar que o canto brasileiro equilibra-se, às vezes, entre o liso e o estriado, o indefinido e o preciso, o derramado e o sincopado. Dentro da textura do samba, uma camada métrica pode tender mais ao estriado, geralmente o acompanhamento, estando ligada a outra, geralmente a melódica, que tende mais ao liso. Entretanto, as duas camadas tendem a misturar-se, e na tensão gerada pela atração/repulsão entre as duas lógicas mora nosso interesse. Ouça-se um belo exemplo de um mestre na arte de equilibrar as duas divisões: a gravação de “Sertaneja”, seresta de Rene Bittencourt na voz de Orlando Silva.¹⁹ O cantor e o regional que o acompanha oscilam a métrica entre a ordenação isométrica mais precisa e sua perdição num tempo declamado, prosódico e não subdividido. Com esse estilo Orlando Silva fez escola, e muita gente aprendeu a cantar imitando esse modo “afrouxado” ou derramado de dividir as sílabas. Assim Orlando Silva recebeu a alcunha de “cantor das multidões”, devido ao tremendo sucesso que fez na época em que o rádio era o carro-chefe da comunicação de massa no Brasil. Dentre os inúmeros cantores que o imitavam está seu irmão, Edmundo Silva, apelidado um tanto maldosamente de “cantor das multidinhas” por seus colegas do Café Nice²⁰ – pois quem quer ouvir uma imitação piorada quando temos o original? Ainda entre os imitadores, ao lado do chacoteado Edmundo Silva, está o jovem João Gilberto, que em seus primeiros discos 78 rpm gravados como membro do quarteto vocal “Garotos da Lua” datados de 1951²¹ e no 78 rpm solo gravado em 1952,²² mostra uma grande destreza em cantar ao estilo de Orlando Silva, revelando sua grande

¹⁹ Victor 34455, disco 78 rpm

²⁰ Essa história é contada por Mário Lago em sua entrevista ao programa MPB Especial, lançado em CD pelo selo SESC JCB-0709-015.

²¹ Todamerica 5075; Todamerica 3120

²² Copacabana 096

admiração por ele.

Após um período de seis anos de maturação estética, o 78 rpm lançado em 1958²³ contendo “Chega de saudade” e “Bim Bom” é para falar como Roberto Schwarz em relação a Machado de Assis, uma *viravolta* em sua carreira. As providências tomadas por João Gilberto para diferenciar-se de Orlando Silva são objetivas, tendo mudado sua perspectiva sobre o legado de seu velho ídolo e da tradição dos cantores brasileiros. São essas providências objetivas que gostaria de apontar.

²³ Odeon 12725/6

Capítulo III – As providências de João Gilberto – o plano rítmico

Tudo é samba e samba é a estrutura musical primária

João Gilberto, *Revista Amiga*

Tudo se esforça em direção a sua forma perdida...

André Gide, *Le traité du Narcisse*

Sincopando a síncopa

São as estruturas básicas desenvolvidas pela história do samba que João Gilberto assume em nível consciente, analítico e compositivo. Não apenas as estruturas rítmicas, mas por serem essenciais vamos começar por elas. Imerso na tradição dos cantores, João Gilberto percebe neles a flutuação que o canto brasileiro tem em sua múltipla filiação métrica; ao fazer isso, o cantor se desprende da influência mais direta de Orlando Silva, elaborando em sua interpretação uma nova forma de articular toda essa tradição rítmica. Vejamos mais um trecho da interpretação de João Gilberto para *Águas de Março*:

Águas de março (Tom Jobim)

Tom Jobim

É madei ra de ven to o tombo da ri ban ceira é omis té rio pro fun do é o quei ra ou não queira

João Gilberto

É madei ra de ven to o tombo da ri ban ceira é omis té rio pro fun do é o quei ra ou não queira

É madeira de vento, o tombo da ribanceira,
É o mistério profundo é o queira ou não queira.

Exemplo 16

Em relação à “métrica derramada”, sua divisão é diferente da de Paulinho da Viola ou da de Orlando Silva, não deixando “encaixes frouxos”, mas sim deslocados. A divisão de João Gilberto aqui não é “derramada”, mas permanece binária e proporcional. As durações não são “espalhadas” sobre os compassos mas permanecem na subdivisão estriada de oito semicolcheias. Não são *lisas* mas sim *estriadas*. O que o cantor espalha é lugar da frase no compasso, isso sim de modo mais fantasioso.

Nesse novo exemplo o intérprete já parte de um *offbeat timing*, colocando a frase a uma colcheia de distância do lugar original, aproximando-se assim mais de um Germano Mathias que de Orlando Silva. Entretanto, esse novo ponto de apoio rítmico não é constante e oscila ao longo da peça de modo mais ou menos improvisativo ou “derramado”. Não se trata, então, de um único *offbeat* válido para toda a peça, mas João Gilberto lida com ele como um elemento de interpretação de modo quase composicional, rearticulando as tradições brasileiras de sincopação e transformando estilisticamente aquelas estruturas métricas desenvolvidas pelos cantores em algo como um “*offbeat* derramado”.

A interpretação de João Gilberto entra em afinidade com as idéias gerais de *sincopação*, mas também de forma nova. Em minha hipótese, o intérprete não só realiza a síncopa presente na composição que vai interpretar, mas *joga* com ela em nível composicional, trazendo aquele aspecto rítmico sedimentado culturalmente a uma

reelaboração pessoal. Após a tradição da síncopa atingir uma estabilidade que uma acumulação cultural e temporal pode dar, observável na tradição dos cantores, João Gilberto alça seu funcionamento a um novo patamar: realiza novamente o deslocamento sincopado a seu gosto e sobre uma música já sincopada tradicionalmente, que resulta em algo como uma “síncopa sobre síncopa”, realizada com caráter improvisativo.

Em sua entrevista concedida a Tárík de Souza, publicada na revista *Veja* em Maio de 71, João dá uma pista importante sobre o modo como podemos entender o esquema rítmico de sua música:

Encurtando o som das frases, a letra cabia dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda estrutura da música, sem precisar alterar nada (Souza, 1971).

Com a estratégia rítmica de tratar as durações musicais através da “sincopação da síncopa”, ou em uma espécie de “*offbeat* derramado”, ou ainda “encurtando as frases” afim de fazê-las flutuar, João Gilberto pode mexer com toda a estrutura da música, deslocando as durações da linha melódica do fluxo harmônico. Ou seja, o intérprete reorganiza o plano métrico da composição a seu modo, diferente a cada repetição. Trata-se em alguns casos de composições consagradas no repertório da música popular brasileira, onde o plano métrico e a relação melódico-harmônica são conhecidos pelo grande público, o que permite ao intérprete *jogar* com a tradição e ao público reconhecer esse jogo.

João Gilberto utiliza-se do deslocamento rítmico de maneira mais aberta, próxima da *métrica derramada* de Ulhôa ou da *fantasia rítmica* de Mário de Andrade, permanecendo, por outro lado, ligado ao procedimento do *offbeat* à brasileira. O novo plano métrico criado não é fixo, mas *flutua* sobre o ponto de apoio referencial. Talvez como se derramasse diversos pontos de *offbeat* a seu gosto, que mudam ao longo da peça. Desse modo, João elabora através da performance interpretativa um pensamento de caráter composicional, propondo àquele que interpreta uma peça já composta a esquisita formulação de “mexer com toda estrutura da música, sem precisar alterar nada”.

Arriscando mais uma investida no terreno movediço de uma zona cultural compartilhada entre música, dança e corpo, gostaria de avançar um pouco mais até

encostar em outro símbolo pátrio: o futebol. Embora pareça forçar a barra, vou partir de uma fala desprestigiada de Dorival Caymmi sobre João Gilberto, em uma entrevista:

E João Gilberto é um ourives nessa coisa de espaço vazio, ele deixa a bola na sua mão sabendo que ele vai tirar. É um ardiloso! É um jogador assim: a bola está na mão daquele [outro], ele sabe que vai tirar, então fica tranquilo. Dá uma de Garrincha. (Caymmi apud Garcia 2012, pg. 84).

Ora, pois é exatamente com o material rítmico que vimos analisando que Jacob do Bandolim utiliza para mimetizar a cadência corporal de Mané Garrincha em seu choro-homenagem “A ginga do Mané”. Durante o choro o bandolinista, que em sua gravação está tocando violão tenor, vai tecendo variações rítmicas na melodia original, deslocando a melodia para outros lugares do compasso. No exemplo seguinte coloco em comparação a melodia na exposição do primeiro A e sua variação na repetição desse A:

A ginga do Mané (Jacob do Bandolim)

Exemplo 17

As linhas vermelhas indicam o momento no qual, durante a repetição, Jacob “come” uma semicólcheia, deslocando ritmicamente a frase original. Com esse deslocamento rítmico, esse “drible” na cabeça do compasso e nas acentuações, Jacob do Bandolim procura mimetizar o modo de Mané Garrincha driblar e lidar com seus adversários, aproximando mais uma vez os movimentos de vetores opostos que caracterizam o “balanço” ou “ginga” na música, no corpo e até nos dribles de um jogador como Mané Garrincha.

Improvisando

Esse espaço que aproveito, tinha no samba. Foi tirado do samba. A prova que tinha, é que tem. É um contratempo que é do samba.

João Gilberto, *Jornal do Brasil*

Gostaria de partir agora de dois excertos de interpretações de João Gilberto para o início da segunda parte do samba *Pra que discutir com madame?* de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida. O primeiro excerto é da gravação ao vivo feita no festival de Jazz de Montreaux, na Suíça, e o segundo é da gravação feita ao vivo no Umbria Jazz Festival, na Itália:

Pra que discutir com madame (Haroldo Barbosa/Janet de Almeida)

Ao vivo em Montreaux

Va mes a ca bar com o sam ba ma dame não gos ta que nin guém sam be

Ao vivo no Umbria Jazz

Vamos a cabar com o sam ba mada me não gos ta que nin guém sam be

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe

Exemplo 18a

No excerto de Montreaux Gilberto faz coincidir o apoio da letra com o apoio do metro de referência, “encaixando” os dois. Já no excerto de Umbria, o metro da letra está deslocado do metro de referência em uma colcheia, gerando uma diferença perceptível em relação à interpretação de Montreaux. Isso não parece ser fortuito pois em Montreaux a canção é repetida quatro vezes – o que totaliza oito aparições do trecho transcrito contando as repetições da segunda parte – em todas com o metro encaixado.

Em Umbria a canção é repetida três vezes - o que totaliza seis execuções do trecho - todos defasados do metro de referência. A música é a mesma, mas o plano métrico da melodia está colocado em lugares diferentes. Em cada uma das quatro gravações de “Pra que discutir com madame?” feitas por João Gilberto – todas ao vivo – podemos ouvir formas e soluções diversas, a cada gravação são criados novos pontos de apoio, de certa forma improvisados, embora ensaiados exaustivamente e mais ou menos fixados para cada diferente apresentação. Talvez esteja aí uma das respostas possíveis à crítica de que João Gilberto grava sempre as mesmas músicas: são as mesmas, mas com soluções diversas e “montagens” diferentes na relação entre os planos sonoros.

Essas soluções não são fortuitas, mas sempre analíticas. A defasagem de colcheia identificada no exemplo anterior é uma análise que João Gilberto faz da interpretação gravada pelo próprio cantor-compositor de “Pra que discutir com madame”, Janet de Almeida. João Gilberto – que sabe muito bem a tradição com a qual está lidando – não escolhe à toa interpretar uma composição do “desconhecido” Janet de Almeida, mais um dos grandes cantores brasileiros que, como Luís Barbosa e Vassourinha morreu cedo, aos 26 anos (1919 – 1945). Janet é irmão mais novo de Joel de Almeida, que com a dupla Joel e Gaúcho obteve sucesso no rádio na década de 40, gravando marchas, valsas e sambas sincopados. Janet de Almeida era *crooner* da orquestra Fon-Fon, e segundo Teresa Cristina, sua sobrinha, era “um gênio, com uma batida de violão incrível, diferente na época, muito calado, sempre sozinho com o violão dele...”. Janet deixou três discos de 78 rpm gravados como cantor, entre eles a gravação de “Pra que discutir com madame”, parceria com Haroldo Barbosa.

Janet de Almeida, assim como Vassourinha e Luis Barbosa, sabia como sincopar o samba, sabia onde estava sua “bossa”. Sabia também que esse era um estilo novo que estava se desenvolvendo, que essa bossa era brasileira, era “coisa nossa”, e em outra parceria com Haroldo Barbosa, “Um samba na Suíça”, gravado pelo “Vaqueiro Feliz” Bob Nelson, ouvimos:

Eu quero ver você, de capa e cachecol
sem cavaquinho sem pandeiro e violão
eu quero ver você, sem ver a luz do sol
cantar um samba nas montanhas do Tirol

Não é vantagem fazer samba no terreiro
com cabrocha com pandeiro com luar e violão
eu quero ver é fazer samba na Suíça
onde nossa bossa enguiça vira gelo, picolé

A bossa de Janet de Almeida não vira gelo nem picolé, sua concepção rítmica é balançada, movida, induz ao calor do movimento e à ginga do corpo. Em sua interpretação de “Pra que discutir com Madame”, vai colocando e deslocando os acentos, ao modo de Luis Barbosa, Vassourinha ou Joel de Almeida. João Gilberto aceita o desafio de Janet de Almeida e vai “fazer samba na Suíça”, especificamente no festival de jazz de de Montreaux, com uma composição do próprio Janet. Não diria que lá João Gilberto “enguiça” a bossa do samba, nem que a transforme em gelo ou picolé, mesmo estando sem terreiro, sem cabrochas nem pandeiro. Em um único movimento reconhece a tradição dessa bossa acalorada ao mesmo tempo em que a esfria, recolocando aqueles acentos sincopados de forma analítica, estudando o espaço do samba brasileiro.

O início de frase com o qual Janet de Almeida inicia “Pra que discutir com madame” é típico dos cantores sincopados:

As duas primeiras sílabas da letra estão no plano métrico sincopado característico, que o cantor ora entra, ora sai.

Em sua apresentação ao vivo em Tokyo, João Gilberto não canta como Janet, mas na primeira e segunda repetições da música, inicia a frase exatamente nos pontos rítmicos nos quais Janet coloca suas duas primeiras sílabas. No exemplo seguinte, a primeira linha é a transcrição do início do canto como gravado por Janet de Almeida, comparada com a primeira e a segunda vez que João Gilberto canta o samba em seu disco gravado ao vivo em Tokyo, transcritos na segunda e terceira linha.

Pra que discutir com madame (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa)

Janet de Almeida

Ma da me diz que a ra ça não me lho ra que a vi da pi o ra por cau sa do sam ba

João Gilberto In Tokyo 1ª

Ma da me diz que a ra ça não me lho ra que a vi da pi o ra por cau sa do sam ba

João Gilberto In Tokyo 2ª

Ma da me diz que a ra ça não me lho ra que a vi da pi o ra por cau sa do sam ba

Exemplo 18b

O que quero demonstrar no exemplo através das linhas que ligam a interpretação de Janet às duas de João Gilberto é a relação entre o início característico de Janet e os pontos rítmicos nos quais João Gilberto diferencia a primeira e a segunda vez que canta o samba. Chamo a atenção para que, em diferença ao exemplo passado, na primeira parte de “Pra que discutir com madame”, os pontos de apoio rítmicos que João Gilberto vai criando são bem menos fixos do que os da segunda parte (“vamos acabar com o samba...”), dando origem a uma polirritmia mais solta, que combina um metro fixo de referência estabelecido com outro flutuante e derramado.

Investigando a textura rítmica do samba, João Gilberto, em sua interpretação de “Pra que discutir com madame” realizada no disco “Eu sei que vou te amar” (performance gravada ao vivo em 1994 no Palace, em São Paulo) cria uma das passagens rítmicas mais complexas e difíceis de realizar que já pude ouvir na música brasileira. Partindo de *offbeats* flutuantes, fixa um ponto de apoio defasado no violão e outro, diferente, para a voz. O pulso de referência fica apenas intuído, e os novos apoios de violão e voz encaixados nele. Cria assim, três pontos de apoio rítmicos diferentes e concomitantes, sendo que dois deles tecem variações rítmicas. Refiro-me aqui às explorações que o intérprete realiza nas repetições da segunda parte do samba, e para tentar expor graficamente essa polirritmia, crio um exemplo comparativo com três linhas: a primeira reproduzindo uma situação hipotética, criada por mim ao estilo *songbook*, na qual o ritmo do texto coincida o máximo possível com o metro; a segunda

com a transcrição rítmica do canto de Janet de Almeida na gravação original; e uma terceira com a transcrição do trecho iniciado por volta de 1'55" da gravação de João Gilberto em São Paulo, indicando a rítmica da voz e também do violão:

“Pra que discutir com madame” (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa) – excerto 3

The image shows a musical score for the song "Pra que discutir com madame" by Janet de Almeida and Haroldo Barbosa. It is divided into three horizontal sections, each representing a different version of the song. The top section is labeled "Hipotético" and shows a simple rhythmic pattern with lyrics: "Va mos a ca bar com o sam ba ma da me não gos ta que nin guém sam be". The middle section is labeled "Janet de Almeida" and shows a more complex rhythmic pattern with lyrics: "Va mos a ca bar com o sam ba ma da me não gos ta que nin guém sam be". The bottom section is labeled "João Gilberto" and shows a complex rhythmic pattern with lyrics: "Va mos a ca bar com o sam ba ma da me não gos ta que nin guém sam be". The score includes rhythmic notation for voice and guitar, with red lines indicating the rhythm of the voice and black lines indicating the rhythm of the guitar.

Exemplo 18c

A primeira linha, a do exemplo hipotético, usa uma rítmica simples, na qual os apoios rítmicos e os acentos do texto coincidem, estrutura comum por exemplo em canções infantis. Através da análise podemos identificar um “erro” prosódico da canção, onde a não coincidência dos acentos faz o texto do final da segunda frase soar como “*nínguém*” ao invés de ninguém. Na segunda linha, Janet de Almeida desloca os finais de frase, sincopando o que na primeira linha soa “quadrado” ou “duro” na gíria dos músicos. Utiliza-se mesmo do “erro” prosódico para fazer a sílaba forte de “ninguém” cair em um ponto sincopado, o que faz do “erro” um acerto. Já na terceira linha da análise, João Gilberto faz com que nenhum dos acentos coincida com o metro de referência, obtendo como resultado uma sensação altamente sincopada e flutuante de “falta de chão”, onde o “chão” seria o metro de referência, que não está sendo ouvido mas permanece estruturando a canção.

Reescrevendo de outra forma o exemplo anterior, vou indicar o metro de referência e suas cargas de acentuação como o “chão” abaixo dos agrupamentos

métricos realizados pelos cantores. Logo acima do “chão” e mais próximo dele estão os agrupamentos de um cantor “hipotético” de *songbook*, nada sincopado. Acima dele e um pouco mais descolados do chão estão os agrupamentos sincopados de Janet de Almeida, e acima deste os diferentes agrupamentos “flutuantes” feitos por João Gilberto: os de violão, os da voz e o metro intuído:

Exemplo 18d

As barras dividem os diferentes agrupamentos métricos. Se na linha hipotética todas as barras coincidirem, nos agrupamentos de João Gilberto nenhum metro coincide com o de referência, que está intuído. Por esse nível apurado de “fantasia rítmica”, João Gilberto é por vezes aproximado do *Jazz*, estilo no qual a improvisação adquiriu importância vital, tendo sido inclusive indicado algumas vezes ao *Grammy* na categoria melhor cantor de Jazz. Mas entre a improvisação joaogilbertiana e a dos solistas de *jazz* há grandes diferenças. Tradicionalmente, a improvisação jazzística é bem livre (tem seu momento mais radical no *free jazz* e na improvisação livre) tanto rítmica quanto melódica e timbristicamente. João Gilberto por outro lado, sem improvisar com as alturas, tem de estar atento às regras da prosódia, elemento vital da tradição do canto brasileiro. Em sua fantasia rítmica a improvisação não é feita com melodias, que são mantidas, mas com os deslocamentos dos plano métricos e com os planos sonoros do timbre e das intensidades. Cada nova repetição da canção em João Gilberto tem um parentesco com o *chorus* dos jazzistas, aberto ao improviso, nas quais o cantor constrói

sempre um novo balanço, uma nova bossa, uma ginga diferente, sempre improvisando com a *montagem* dos planos sonoros da música. Esse é um dado, eu acredito, bastante complexo da interpretação do cantor, e essas repetições se diferenciam um pouco daquelas do *chorus* jazzístico: ficam entre o improvisado na hora e o ensaiado exaustivamente.

Como improvisação, isso é coisa não tão fácil de se fazer. Muitos cantores brasileiros que começaram a “brincar” ou improvisar com o ritmo da melodia acabaram cometendo erros de prosódia. Como exemplo, comparemos a interpretação de Mário Reis e Francisco Alves para “Fita amarela” de Noel Rosa com a interpretação da às vezes exagerada Elza Soares:

Fita amarela (Noel Rosa)

The image displays a musical score for the song "Fita amarela" by Noel Rosa. It compares two interpretations: one by Mário Reis and Francisco Alves, and another by Elza Soares. The score is written in 2/4 time. The lyrics are: "Quando eu morrer não quero choro nem vela, quero uma fita amarela gravada com o nome dela". The bottom system shows a third interpretation of the same lyrics. A line labeled "Acentos do compasso" (Beat accents) is at the bottom, showing the rhythmic pattern of the music.

Reis & Alves
Elza Soares
Acentos do compasso

Quando eu morrer não quero choro nem vela
Quando eu morrer não quero choro nem vela
que ro u ma fi ta a ma re la gra va da com o no me de la
que ro u ma fi ta a ma re la gra va da com no me de le

Quando eu morrer
Não quero choro nem vela,
Quero uma fita amarela
Gravada com o nome dela

Exemplo 19

Elza Soares procura variar improvisadamente a rítmica, a melodia e até um pedaço da letra; a cada volta do refrão essa combinação é apresentada de maneira diferente. Sua improvisação é mais espontânea, próxima da improvisação jazzística, e talvez por isso perca um pouco da atenção à métrica, errando a prosódia no penúltimo compasso do exemplo. Sua interpretação gera os acentos de uma fita amarela “*gráavadá* com o nome dele”, dispondo as sílabas em lugares do compasso cuja acentuação não coincide.

Estilo diferente é o de Mário Reis e Chico Alves, que em sua performance não alteram nenhuma nota da melodia, e cuja rítmica se mantém em todas as apresentações do refrão. Por cantarem juntos em uníssono usam a estrutura de coro já referida no exemplo de Germano Mathias, na qual a divisão deve ser estriada e não improvisativa para que o uníssono soe mais perfeito. Em sua gravação, os versos que se alternam ao refrão são cantados ora por Mário Reis ora por Chico Alves que, nesse momento, adotam rítmicas mais soltas, derramadas, mais “de solista”, com uma improvisação – se é que podemos chamar assim – muito sutil.

Elza Soares também interpretou “Pra que discutir com madame?”, em um show gravado ao vivo em São Paulo, no Teatro do Sesc Vila Mariana, em março de 2007. Ali a intérprete parte para uma radicalização da função cênica de sua improvisação, experimentando na primeira parte do samba afastar-se da melodia de Janet de Almeida, chegando na segunda parte à “ausência” de melodia, utilizando o canto falado. Improvisa então com as rítmicas da fala, colocadas dentro do compasso.

São muitas as gravações que esse samba ganhou até hoje desde que fora gravado por João Gilberto, e apenas gostaria de lembrar mais uma, feita pela cantora Rosa Passos. Ela está no álbum “Amorosa”, no qual a cantora faz uma homenagem a João Gilberto, regravando músicas que fizeram sucesso na voz do homenageado. O disco como um todo, assim como a carreira de Rosa Passos, é bem mais aberto ao Jazz, com improvisos instrumentais e formações típicas de *jazz* trio com solista, como piano, baixo, bateria e saxofone por exemplo. Em sua interpretação de “Pra que discutir com madame” os acentos principais da melodia coincidem com os metros básicos, sendo nesse sentido uma interpretação ritmicamente mais simples do que a experiência

joaogilbertiana.

Com esses exemplos podemos entender melhor o motivo pelo qual diz-se entre os críticos de música que João Gilberto realiza uma “síntese”: em sua interpretação a improvisação no canto e a interpretação da música “como ela é” encontram uma medida equilibrada; em sua voz ouvimos também, de certa forma, a elegância e a afinação de Orlando Silva, a criatividade de Elza Soares e o rigor de Mario Reis e Chico Alves, “síntese” que vai influenciar tão assertivamente uma nova geração de cantores, da qual Rosa Passos faz parte.

Mas não é apenas um nível de complexidade rítmica que Rosa Passos perde em relação a seu homenageado. Assumindo a estética jazzística, a cantora perde uma outra síntese, essa mais importante, que João Gilberto realiza: ao trabalhar diretamente com a tradição do samba, o cantor completa um arco social de grande envergadura, fazendo a música das festas pobres dos subúrbios do início do século chegarem já na década de 60 ao Carnegie Hall e ao centro da indústria cultural. Vamos olhar mais de perto o modo como o cantor lida com as tradições prosódicas das classes pobres do canto.

“Atravessando”

*O que significa essa história de bossa nova?
Eu faço samba.*

João Gilberto, *Libération*

Outro resultado comum do embate entre a lógica prosódica “popular” do canto brasileiro e a isometria “européia” do compasso é o cantor que, prosódico demais, “atravessa”. Acusado de amador pelos instrumentistas profissionais, não faz questão de encaixar a melodia no conjunto dos compassos e sai cantando a seu modo. O descompasso fica muito aparente, e normalmente o cantor perde o emprego. Fato muito comum entre cantores não-profissionais, os músicos que o acompanham na harmonia têm de “correr atrás” do cantor liberto do metro de referência.²⁴

²⁴ É quase certo aos acompanhadores esperar esse tipo de combinação entre melodia e harmonia quando se vêem contratados por um senhor de meia idade já enriquecido financeiramente por outras fontes

O estilo é comum também a alguns cantores de samba que estão mais preocupados em “dar seu recado” do que adaptar-se e cantar “corretamente” em uma referência métrica dada. Por vezes, é o caso de Adoniran Barbosa, ator, humorista e um brilhante *clown* urbano brasileiro.²⁵ Em sua gravação ao programa “Mpb Especial” da TV Cultura o cantor parece não estar muito preocupado com o metro de referência, e “atravessa” a harmonia de vários de seus próprios sambas (quase todos, diga-se de passagem). O conteúdo da letra e a necessidade de comunica-lo ao ouvinte parece ter maior importância que a isometria. Os harmonizadores que o acompanham (violão e cavaquinho) têm de adaptar a duração dos compassos às durações melódicas que Adoniran utiliza, que são diferentes da gravação original que, por vezes, o próprio compositor realizou. Como exemplo transcrevo um trecho da melodia de “Vila Esperança”, marcha-rancho de Adoniran Barbosa e Marcos César conforme a gravação original do compositor com coro e sua interpretação no programa “Mpb Especial”:

Vila Esperança (Adoniran Barbosa/Marcos César)

Adoniran e coro

Como fui feliz naquele fevereiro pois tudo para mim e raprimo

Adoniran solo

Como fui feliz naquele fevereiro pois tudo para mim e raprimo

Como fui feliz naquele fevereiro

para o acompanharem em sua festa de fim de ano, na qual cantará três ou quatro serestas, deixando as outras a cargo de seu pai, esse já liberto do metro de referência e da tonalidade.

²⁵ Sobre o *clown* Adoniran peço licença para transcrever aqui um pequeno trecho de outro texto meu, publicado na revista A(p)arte IV: “No Brasil – que não teve seu Shakespeare nem seu Brecht – a situação é muito cínica, os mais pior vai p’ras crônica. Para o terceiro mundo a expansão capitalista aconteceu e acontece operando em seu modo “ralé”, e nossa república das bananas é também a república dos milhões de miseráveis (12,7 milhões beneficiados com o bolsa família, dos quais 4,4 milhões superaram com ela a linha da pobreza extrema). Se por isso não tivemos estabilidade social e cultural para gerar um Beckett ou um Grock, outros *clowns* responderam à nossa situação nacional como Adoniran Barbosa e seus tipos do subúrbio paulista (criados em conjunto com Osvaldo Molles). Se o *clown* é aquela figura grotesca que oscila entre os extremos do rústico e do risível, da miséria e do cômico, ao interpretar o malandro Charutinho ou o negrão Panela de Pressão, Adoniran é um genuíno *clown* brasileiro, que produz chistes com a situação do Morro do Piolho e suas malocas, insumo da colonização do terceiro mundo urbanizado (Menezes, 2012, no prelo).

Pois tudo para mim era primeiro

Exemplo 20

No programa, Adoniran “come” pausas do terceiro compasso, transformando o metro que tinha quatro tempos em um de dois tempos. É exatamente esse o momento no qual o cantor “atravessou” o compasso, ao não esperar o metro completar sua isometria. A levada de marcha-rancho com a qual as cordas vinham conduzindo a harmonia tem de ser refeita, não sem algum embaraço dos instrumentistas, que esperavam o metro estabelecido como referência. E Adoniran continua como se não tivesse errado. A dupla de harmonia cria então um novo ponto de apoio rítmico, que está na sílaba “tú” de “pois tudo para mim era primeiro”. Sobre essa sílaba reconstroem a levada de marcha-rancho, é ela que indica a cabeça do compasso. Aqui fica claro um momento do poder de mando da prosódia e sua predominância sobre a quadratura isométrica da harmonia, que fica na posição subjugada de acompanhamento.

O modo com que Adoniran canta nesse programa não tem a ver com um modo *ad libitum* ou *rubato*, embora o cantor inicie assim alguns sambas. Após cantar uma parte com a rítmica à vontade, muito lisa, o cantor pede à harmonia que conduza com ritmo estriado, dando o andamento seja com a caixa de fósforos seja com a acentuação melódica. É aí que a lógica prosódica se põe sobre a isometria e o compositor “atravessa”, deixando para trás pausas, quadraturas e estruturas binárias de organização. Os acentos presentes na estrutura interna do compasso devem se adaptar aos acentos do texto, que prevalece.

Em minha experiência como músico acompanhando cantores em casas de samba, pude observar a frequência com que a “atravessada” ocorre. Ligada a um amadorismo no sentido forte do termo, a “atravessada” é por vezes parte do samba entendido como um todo, e bons cantores atravessam às vezes em momentos de emoção, quando se distraem com a letra ou quando não estão à vontade com o andamento, entre outros diversos motivos.

Em João Gilberto esse modo “amador” e “errado” - mas frequente - de interpretar aparece novamente, totalmente analisado. Ou, dito de outra forma, a relação conflituosa entre prosódia e metro de referência é estudada com muita atenção pelo

intérprete. No frigar dos ovos, o que Adoniran faz é encurtar a duração das pausas, momentos em que a música ficaria sem texto, para chegar logo à parte com letra. Ora, não é outra coisa que João Gilberto faz: “encurtando o som das frases, a letra cabia dentro dos compassos e ficava flutuando”. Várias são as gravações nas quais João Gilberto suprime as pausas em nome do texto. Coloca em perspectiva uma tradição prosódica do canto brasileiro que vai desde o amoror que canta serestas descompromissadamente, passando por compositores-intérpretes que gravam suas composições como Adoniran Barbosa, cantores e *crooners* de casas noturnas até sua reformulação na bossa nova. Importa dizer que essa tradição permanece dentro das casas de samba e raramente está documentada em disco, já que quebrar a isometria do metro de referência ou “atravessar” é um “erro” não perdoado pela indústria fonográfica. O próprio João Gilberto explica o procedimento:

Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que às vezes você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. (Souza, 1971).

Transcrevo a seguir a partitura de “Corcovado” como composta e escrita por Tom Jobim e como interpretada por João Gilberto no Umbria Jazz Festival (a transcrição é apenas aproximada). As barras de compasso são para igualar a estrutura do compasso nas duas transcrições:

Corcovado (Tom Jobim)

Tom Jobim

João Gilberto

Num can ti nho um vi o lãõ Este a mor u ma can ção

Num can ti nho um vi o lãõ esse a mor u ma can ção pra fa zer fe liz

Num cantinho um violão
 Este amor uma canção
 Pra fazer feliz a quem se ama

Exemplo 21

A transcrição não é muito satisfatória porque força a rítmica do canto de João Gilberto. Talvez fosse mais correto utilizar dois tipos diferentes de escrita, explicitando esse movimento de vetores opostos: uma linha tradicional para a rítmica do violão e uma gráfica para a linha da voz. Entretanto prefiro esta que, para efeito de comparação, marca bem a diferença entre a escrita de Jobim e a performance de João Gilberto.²⁶ Em sua fantasia rítmica, o intérprete “adianta um pouco a frase”, fazendo caber em seis compassos uma melodia que originalmente duraria oito. À maneira de Adoniran Barbosa, “come” pausas e durações, “atravessando” o metro estabelecido. Mantém, entretanto, o controle do processo da “atravessada”, reorganizando a harmonia em função dos tempos, fazendo com que, ao contrário do nosso *clown* Adoniran, a redução das durações não soem como um erro, pois não chegam a quebrar a isometria do compasso. O resultado é uma polimetria radical, algo como dois andamentos diferentes para a mesma música: um para o canto e outro para o acompanhamento, ouvidos ao mesmo tempo, em velocidades diferentes. O andamento da melodia é mais rápido que o da harmonia, mas o que ouvimos é uma música só.

O que João Gilberto faz, no fim das contas, é controlar um processo popular e “amador” da prosódia do samba, levando o modo “das malocas” de cantar samba a um nível de refinamento e complexidade que chega aos palcos dos mais importantes

²⁶ De qualquer modo, uma transcrição gráfica nos moldes da música contemporânea também seria insatisfatória, pois não mostraria a forte relação que o cantor mantém com a métrica tradicional.

festivais de Jazz do mundo. Nesse momento utópico²⁷, o artista realiza na forma de sua obra um tipo de síntese ainda sonhada como plano de governo (principalmente no final dos anos 50) mas em tudo inexistente no Brasil: a pobreza do Charutinho das malocas e do negrão Panela de Pressão se encontram com a fina flor da cultura no concerto das nações. Em que outro momento a fala “errada” de Charutinho levaria ao delírio o público de um *Carnegie Hall*, com lotação máxima e ingressos vendidos a uma pequena fortuna?

É curioso que em sua primeira gravação dessa música, no disco “O amor, o sorriso e a flor”, o cantor não utilize esse radicalismo polimétrico, permanecendo como um cantor “fiel” à partitura original. Talvez pela presença do arranjo, que não permitiria ao cantor “consertar” a harmonia, talvez porque a experimentação não seria bem recebida pelos produtores do disco, talvez porque o cantor não tenha sentido necessidade de fazê-lo, o caso é que esse radicalismo aparece primeiro nas gravações feitas ao vivo, sozinho, onde os *chorus* jazzísticos livres de arranjo são o espaço analítico do intérprete.

Gilberto utiliza procedimento parecido em diversas interpretações e em diversos graus; se no excerto analisado de “Pra que discutir com madame?” o deslocamento rítmico ocorre dentro de uma colcheia, aqui o deslocamento chega a dois compassos!

O intérprete promove assim mais uma síntese, agora das tendências do canto brasileiro com admirável bom gosto. Nos *chorus* onde trabalha os diversos planos sonoros pode-se notar claramente a referência aos grandes cantores de samba e da prosódia desse canto. Os *chorus* ou repetições da música são o espaço analítico do cantor: nas repetições da canção está uma análise atenta do tipo de canto desenvolvido pelos sambistas, além de uma experimentação altamente refinada de suas variantes.

Sua filiação à história da música popular brasileira o difere dos cantores de Jazz: o cantor não altera nada no parâmetro das alturas, que normalmente é o único *obbligato* na música popular do Brasil, mas altera muita coisa nos outros parâmetros. Nosso intérprete faz questão de, no que diz respeito às melodias, além de cantá-las bem afinadas, raramente improvisar outras notas que não façam parte da melodia original.

²⁷ Cf. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, Mammi, 1992.

Como diz o próprio, “qualquer mudança pode acabar alterando o que o letrista quis dizer com seus versos” (Souza, 1971). Sendo também compositor, João Gilberto assume sua posição de intérprete, respeitando as alturas e a letra da canção. Por outro lado, a concepção rítmica de sua música deixa-o à vontade para fantasiar com liberdade nos parâmetros do timbre e da intensidade, que tradicionalmente não são indicados pelo compositor popular.

Agindo com consciência sobre todos os parâmetros, João consegue criar um jogo composicional entre planos sonoros distintos. Aqui aprofundamo-nos no plano métrico das durações, mas em decorrência dele a mesma fantasia se derrama sobre os planos timbrístico e das intensidades, criando uma diversidade sonora bastante rica.

Batida bossa nova e a recente tradição crítica do samba

Então é lógico que é samba, pela cadência, pelo compasso, por tudo.

João Gilberto, *Revista Veja*

Antes de passar para o plano dos timbres e das intensidades gostaria de fazer um pequeno subcapítulo para comentar o ritmo do violão, tão cheio de riqueza rítmica. Para comentar a batida bossa nova e o violão de João Gilberto devemos lembrar do trabalho de Walter Garcia – *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Nesse livro o autor examina com minúcia a origem e o desenvolvimento da batida, como formulada pelo intérprete. Um longo trabalho já está feito ali, e eu não teria porque me alongar muito nessa seara. Em certo sentido, o que vimos fazendo até agora – olhando para as divisões rítmicas da voz e mantendo o violão como um apoio métrico – é trabalhar em um plano complementar àquele que já foi trabalhado por Garcia, procurando construir um trabalho em conjunto.

Mas como o presente trabalho se propõe a analisar a diversidade de planos métricos criados por Gilberto, a famosa batida do violão não poderia ficar de fora. Aqui o que tenho a dizer é uma coisa muito simples, como considero simples a própria

batida, que, salvo engano, em sua formulação mais básica se resume a:

exemplo 22

onde as letras em *í*talico *a*, *m*, *i* e *p* indicam os dedos *an*elar, *m*édio, *i*ndicador e *p*olegar da mão direita. Para os que não podem reconhecê-la na partitura, é com essa batida ou levada que João Gilberto conduz desde o início a sua famosa gravação de “Chega de Saudade” (Tom Jobim), com algumas variações, ou ainda “Estate” (Bruno Martino), em suas versões gravadas ao vivo.

O que gostaria de indicar é que o polegar da mão direita marca os dois tempos do compasso, estando nele a referência do plano métrico principal ou a cadeia principal de pulsos. Os dedos anelar, médio e indicador marcam a cabeça do compasso no início e depois pontos de possível sincopação. É partindo desse “chão” que o interprete cria toda sua fantasia rítmica. É sobre esse metro que irá encaixar, deslocar e superpor outros metros, seja através de lógicas prosódicas do canto, de derramamentos métricos, de sincopações tradicionais, *offbeats* ou de uma combinação entre eles. Sendo assim, essa base, batida ou levada tem, a meu ver, uma função inicial muito clara: marcar o metro de referência.

Por isso ela deve também ser simples, de fácil execução, para que o intérprete possa criar toda sua complexidade métrica baseada no canto do samba sem perder a condução do violão. Dizendo de outra forma: o “chão” deve ser firme e simples, para que as camadas mais “aéreas” ou deslocadas desse chão possam ser sentidas como tais.

Sendo assim, tenho alguma dificuldade em entender comentários como os de Roberto Menescal em relação à batida bossa nova:

Tive dificuldade de pegar a batida só na primeira semana. Grudei no João uns dez dias,

jantei, almocei e tomei café com ele até pegar a batida. Carlinhos [Lyra] fez a mesma coisa. (...) Eu peguei de um jeito, Carlinhos já pegou um pouquinho diferente, mas tudo na base do João. E você vê que cada um que pegava contribuía com alguma coisinha por não conseguir pegar a batida do João (apud Garcia 1999, pg. 20).

A mim parece que Roberto Menescal exagera, contribuindo para o quiproquó mitológico e jornalístico no qual João Gilberto está envolvido até os dentes. Mais uma vez “ninguém pega o João”, que escapa metafisicamente como um espectro. Pelo que pudemos constatar, a batida deve ser algo simples, fácil de tocar. Amigos próximos que tenho e que, não sendo músicos, às vezes se arriscam a tocar um violão bem descompromissado, quando vão tocar samba fazem imediatamente a batida bossa nova: “é mais fácil”, dizem²⁸.

Ainda fica difícil entender Menescal, novamente citado no trabalho de Garcia, afirmando: “É que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano –, cada um fazia um negócio e, no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba” (apud Garcia, 1999, pg. 21). Talvez essa seja uma das conclusões mais erradas que já vi sobre samba. Entendo desse comentário que a história do samba é um acaso, que o samba sempre foi uma grande bagunça, uma música sem organização, pobre, irresponsável e sem história. Precisamos aqui criticar essa posição em face do estudo que vimos fazendo até agora, onde procuramos demonstrar através da análise de um pequeno *corpus* a complexa e cumulativa organização musical que o samba desenvolve ao longo de sua história.

Penso que o violão de João Gilberto simplesmente muda de função em relação ao de outros grandes como Meira e Dino 7 cordas: se esses violonistas de regional podiam variar mais suas levadas – pois tocavam sobre o metro de referência realizado por um surdo ou um pandeiro, João Gilberto tem em sua obra uma aspiração solista, sem esse surdo ou pandeiro. Sendo assim seu violão precisa cumprir determinada função em alguns momentos, centralizando a batida bossa nova como a referência

²⁸ “Apesar de todos os comentários sobre o virtuosismo de João Gilberto, muitas vezes não se leva em conta que as técnicas vocais e violonísticas por ele desenvolvidas não apenas são a destilação de um idioma popular, mas também são, tomadas isoladamente, de uma extrema simplicidade e, em sua forma básica, ao alcance de qualquer um interessado em aprendê-las” (Brown apud Garcia 2012, pg. 277/278).

métrica sobre a qual tece variações, garantindo ainda uma unidade motívica para o acompanhamento. Ao suprir a ausência do surdo, João Gilberto reconhece e sustenta com uma atitude simples o “eixo” métrico do samba, a base sobre a qual se abrem os outros planos métricos, de maior ou menor complexidade, que fazem parte da textura do samba. Ou, formulando de outro modo, João Gilberto precisa de uma base métrica firme e simples – como a de um bom ritmista responsável pela “marcação” na textura do samba²⁹ – para desenvolver as variações métricas de grande complexidade que são características de sua interpretação.

Insistindo um pouco na importância desse “eixo” métrico – e para lembrar a importância de sua função na batida bossa nova – gostaria de ampliar o diálogo até outro importante estudo que se aproxima deste: o livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, de Carlos Sandroni (2004). Discutindo pontos e questões nas quais também já nos detivemos aqui, o autor afirma que a rítmica brasileira estaria muito mais perto da africana do que da européia, chegando a essa conclusão ao se utilizar da concepção de A. M. Jones segundo a qual a rítmica ocidental é *divisiva* e a africana é *aditiva*. Para Sandroni, também a métrica do samba seria *aditiva*, influência direta da música africana. Em uma concepção aditiva, as durações são atingidas através da soma de unidades mínimas, que se agrupam formando novas unidades. Sua hipótese é a de que a estrutura rítmica do samba se utiliza dessa lógica aditiva, e suas figuras tradicionais foram formadas pelos músicos com esse pensamento. Tentando não me demorar muito nas explicações sobre a complexa teoria rítmica da aditividade uso o exemplo de Sandroni, onde a figura que segundo Mário de Andrade seria a característica mais positiva da rítmica brasileira

exemplo 23a

seria pensada pela lógica aditiva em unidades mínimas de semicolcheia:

²⁹ Lembro aqui do amigo músico Dú Madureira que certa vez em uma roda de samba, perguntado porque fazia poucas variações na marcação respondeu: “o importante na marcação é marcar”, em humildade admirável.

exemplo 23b

São esquemas métricos bastante diferentes, e com essa concepção Sandroni retira a carga estrutural daquilo que estou chamando há algum tempo de “metro de referência”. No exemplo 23a, duas unidades mínimas de semínima estão em ação, organizando quatro diferentes camadas métricas: a semicolcheia em relação à mínima, mediadas pela semínima em blocos de mínima que se repetem. Por isso está grafado dentro de um compasso e dividido em duas figuras: o nível da infra-estrutura é formado por blocos com duração de uma mínima, organizadas de maneira periódica onde essa mínima divide-se em duas semínimas, as quais uma não-acentuada está em relação a outra acentuada.

Os nomes técnicos ajudam a complicar bastante o entendimento, mas podemos simplificar, com algum prejuízo, dizendo que a diferença entre os esquemas métricos dos exemplos 23a e 23b é, no segundo (como quer Sandroni), a ausência do seguinte agrupamento de referência:

exemplo 23c

No exemplo 23b, a unidade mínima é apenas a semicolcheia, que cria as durações de maneira *aditiva*, sem a referência temporal da semínima (ex. 19c). Por isso as figuras não estão organizadas em duas figuras de igual valor mas em três, de valores diferentes. Sandroni traz para o samba a concepção usada por Kolinski (1960) para a música da África subsaariana, segundo a qual “a idéia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música”, aliada a idéia de que “o compasso (...) também não é um universal na música” (Sandroni, 2001, pg. 22).

É exatamente essa ideia trazida por Jones e Kolinski que está sendo criticada, e estudando a música africana Marcos Branda Lacerda afirma:

Em termos gerais, coube à teoria da música africana estabelecer primeiramente uma medida de tempo constante que definisse um valor métrico regular acima da sequência de pulsos - *beat* ou *main beats*. Estes valores são usados, de fato, ou são subjacentes às estruturas - quase em sua totalidade - isoláveis e que formam, como mencionado, constituintes abstratos. Vieram ao auxílio desta definição elementos texturais, a prática espontânea e variada do *clapping* e, sobretudo, elementos primários da dança (sucessão de passos e movimentos do dorso). Resgatou-se com isso o conceito de *valor metronômico*, formulado por R. A. Waterman e muito caro à teoria de várias tradições musicais do ocidente. **Em outras palavras, a música africana estaria também sujeita a uma divisão constante do tempo** [grifo meu]. Essa divisão associada a um padrão rítmico abrangente e concretamente presente entre os elementos texturais na forma de uma *timeline*, dá margem à interferência de novos níveis de organização métrica (Lacerda, 2007, pg. 249).

Os agrupamentos do exemplo 23c – representados pelas barras de compasso – foram feitos de duas em duas unidades, que estão relacionadas por meio de suas acentuações: o 1 é acentuado (*thesis*, ou “tempo forte”) e o 2 não (*arsis*). O conjunto completo de *arsis* e *thesis* é o conjunto reiterativo que se convencionou chamar de compasso, cujo valor total ou mínimo é, então, de uma mínima (duas unidades de semínima ou 1 e 2), e, decididamente, formam uma 'recorrência periódica de tempos fortes'. Pensado de dentro para fora esse compasso não é nenhum leito de Procuro, mas apenas uma referência de apoios rítmicos reais, fundados na dicotomia forte-fraco ou *arsis-thesis* que está na base do ritmo, bem como da dança, do movimento, da memória etc.

No esquema métrico do exemplo 23b (aquele indicado por Sandroni e pelos teóricos da aditividade) a unidade mínima é apenas a semicolcheia em relação à mínima, sem a mediação estruturante da semínima (ex. 23c). Traduzindo em linguagem menos técnica, esse esquema retira um plano da textura rítmica: aquele que corresponde ao surdo, ao movimento do pé no chão ou ainda, ao polegar da batida bossa-nova. Para Sandroni as durações são criadas de maneira aditiva, pelo processo de “imparidade rítmica”. É uma proposta bastante delicada, cujo resultado seria “uma das fontes de sua

inesgotável riqueza rítmica”. O que o violão de João Gilberto propõe, por outro lado, é que esse plano é essencial para o samba. Ao retirar o surdo e o passista de sua música, o artista coloca no lugar a estabilidade da batida bossa nova, mantendo o nível estrutural do qual partem as variações³⁰.

Kofi Agawu, em seu livro *Representing African Music* (2003) afirma que as figuras rítmicas guia da música africana (que ele chama de *rhythmic topoi*, mas também são conhecidas como *time line* ou *bell pattern*) são compostas não de maneira aditiva, mas com um ponto de referência temporal constante, o *tactus* ou o pé do dançarino:

Ninguém ouve um *topos* [padrão rítmico guia] sem ouvir também – de fato ou imaginativamente – o movimento do pé. E o movimento do pé por sua vez registra direta ou indiretamente a estrutura métrica da dança (Agawu, 2003, pg. 73-74).³¹

E mais à frente:

“Polimetria” e “ritmos aditivos” complicam a música africana em caminhos improdutivos (op. cit. pg. 74).³²

As críticas precisas de Lacerda e Agawu em relação a Jones e Kolinski servem também, acredito, para Sandroni e sua concepção do samba. O movimento do pé coincide com a marcação da batida bossa-nova, e mesmo nos momentos de extrema complexidade rítmica, onde a voz está cantando em *offbeat* e o violão está tecendo variações já muito distantes da “batida” (como descrito no exemplo de “Pra que discutir com madame?”), podemos buscar o “pé no chão” do metro de referência no pé de João Gilberto: ele o estará marcando, muitas vezes dividindo pé direito e esquerdo em primeiro e segundo tempos do compasso (tempos forte e fraco). Vem daí também a

³⁰ O surdo de primeira no samba acentua o tempo 2 do metro de referência, ou seja, já está construído como um *offbeat*. Na batida bossa nova, como já foi observado no estudo de Garcia (1999), João Gilberto iguala a acentuação dos dois tempo, agindo em um “esfriamento” do samba e um cancelamento desse nível de *offbeat* na textura rítmica geral para construir outros planos de *offbeat* agora de forma analítica, pessoal e compositiva.

³¹ “No one hears a *topos* without also hearing – in actually or imaginatively – the movement of the feet. And the movement of the feet in turn registers directly or indirectly the metrical structure of the dance.” - Tradução do autor.

³² “Polymeter” and “additive rhythm” overcomplicate African rhythm in unproductive ways.” - Tradução do autor.

certeza de que nenhum bom tamborinista toca sem ouvir e encaixar-se ao surdo, e que o surdista é o “pé no chão” do grupo.³³ Sobre essa base o samba acumula diferentes estruturas intermediárias concorrentes com o metro de referência ou *tactus*, que podem complexificar aquela primeira estrutura.

É o que acontece com João Gilberto. Partindo de uma “batida bossa nova”, ou de qualquer batida que deixe claro a pulsação e o metro de referência, o intérprete vai adicionando estruturas rítmicas com as quais reconstrói sozinho a complexa textura do samba, de forma analítica, tendo em suas mãos o controle dos processos que tornarão a textura ora mais intrincada, ora mais simples, ora mais densa, ora mais básica.

Feitas essas considerações gostaria voltar a um trabalho mais recente de Garcia e sua concepção em relação à batida criada por João Gilberto. Segundo o autor “a batida do violão de João Gilberto se formou estilizando o samba. Não o samba do paradigma do *tresillo*, herdeiro da polca, mas o samba do paradigma do Estácio” (Garcia, 2011, pg. 89). Ou seja, a batida teria como origem o “paradigma do Estácio”, descrito por Sandroni em seu livro e não o “paradigma do *tresillo*”, também descrito no livro como tendo sido identificado por musicólogos cubanos e estando presente em várias manifestações musicais da América do Sul, na música brasileira impressa do século XIX e na obra de Mário de Andrade, sendo sua “síncopa característica” uma variação desse *tresillo*.

Acontece que a batida bossa nova criada por João Gilberto, em sua formulação básica, está mais próxima do *tresillo*, o que põe em dúvida a concepção de Garcia. E isso demonstra-se com uma análise simples:

³³ Esses são saberes populares que nunca são esquecidos em uma roda de samba – com exceção das ruínas – que revelam uma sutileza da tradição oral. Na roda, todos partilham – em vários níveis de consciência – que o pé no chão está ligado ao surdo, que por sua vez está ligado ao canto. Se essa estrutura não estiver sendo respeitada no nível musical o samba “desanda”, ficando “atravessado”. A tradição crítica da academia tende a quebrar esses vínculos para melhor analisa-los, assumindo o risco de tomar caminhos excessivamente complexos.

Exemplo 24a

Ambos os padrões têm as mesmas durações (uma colcheia e duas colcheias pontuadas), colocadas em pontos diferentes de um compasso de dois por quatro. Fugindo aos termos técnicos, basta notar que os dois padrões são formados pelas mesmas figuras, duas com ponto e uma sem, colocadas em ordens diferentes dentro das barras. Mais distante seria a comparação com o “paradigma do Estácio” de Sandroni. Comparemos a batida de João Gilberto com a variação do “paradigma do Estácio” que o autor dá como referência:

Exemplo 24b

Os padrões tem pouco em comum, a começar pelo tamanho. O paradigma de Sandroni repete-se em um metro que corresponde a um compasso de quatro por quatro, e a batida de João Gilberto a um compasso de dois por quatro. As figuras são as mesmas, mas enquanto a batida tem uma colcheia e duas colcheias pontuadas, o paradigma de Sandroni tem cinco colcheias e duas colcheias pontuadas.

Se olharmos bem, a batida de João Gilberto é ritmicamente muito mais próxima da “velha” fórmula do *tresillo*, na verdade **a mesma**, só que deslocada em relação ao

lugar do compasso que está colocada. Isso também não é novidade na música brasileira, e se o *tresillo* aparece tanto na música da América Latina quanto na zabumba do baião nordestino e nas palmas do samba de roda da Bahia, o '*tresillo* deslocado' aparece na marcação do gongué de vários maracatús de baque virado e na batida bossa nova, como podemos notar na análise seguinte:

Exemplo 24c

Se olharmos para os traços que indicam a repetição dos agrupamentos, notamos que suas durações *são as mesmas*, ou seja, são figuras rítmicas iguais mas deslocadas em suas acentuações (ou, em suas relações com o pé do dançarino), formados sempre por duas colcheias pontuadas e uma colcheia.

Com esse exemplo gostaria de chamar a atenção para o fato de que também na batida básica do violão de João Gilberto a lógica dos deslocamentos rítmicos está em funcionamento, não gratuitamente mas também como reconhecimento de uma tradição rítmica brasileira: a batida bossa nova é um deslocamento rítmico ou um *offbeat* da mesma figura presente por exemplo no samba de roda da Bahia, assim como o surdo do samba tradicional já está em posição de *offbeat* em relação ao metro de referência. Assim podemos entender o comentário despretensioso do Julian Dibbell no “The Village Voice”, que se refere à performance do violão de João Gilberto como “os dedos tateando ao longo de uma batida de samba virada do avesso” (apud Garcia, 2012, pg. 272). Após a análise do exemplo 24c o comentário que já soa bem como metáforas ganham mais um reforço: ritmicamente a batida bossa nova é efetivamente uma das células do samba de roda da Bahia invertida ou deslocada, ou ainda “do avesso”.

Esses detalhes talvez sejam excessivamente técnicos, mas chamo a atenção para o fato de a recente tradição crítica do samba escorregar em pequenos mas importantes detalhes técnico-musicais, que apesar de serem detalhes e pormenores são também de extrema importância para uma música como a do detalhista João Gilberto ou de uma estrutura complexa como a do samba. É uma pequena distração ou deslize que leva Garcia a afirmar, logo no início de um capítulo:

(...) adotarei o termo *baixo* apenas em relação ao elemento musical (como se sabe, genericamente a fundamental do acorde) e não para designar o instrumento (...) (Garcia, 1999, pg. 25)

Ora, o problema aí é o que está entre parênteses, justamente a frase que se inicia com um incômodo “como se sabe”. Os difíceis pormenores técnicos da teoria musical não são assim tão compartilhados, e o próprio Garcia comete um erro nesse ponto, pois “genericamente” o baixo **não** coincide com a fundamental do acorde, principalmente numa obra como a de João Gilberto, cuja harmonia tem uma infinidade de acordes invertidos. 'Baixo' e 'fundamental' têm usos diferentes, sendo nesse contexto a *fundamental* uma nota sobre a qual se constrói um acorde e *baixo* a nota mais grave na tessitura do acorde em questão. Elas podem coincidir ou não, dependendo da maneira como o compositor ou o intérprete constrói esse acorde, mas não são genericamente a mesma coisa. Não à toa em um coral os homens com vozes mais graves são chamados de 'baixos': eles cantam as notas mais graves do coro, e caso suas notas correspondessem somente a fundamentais de acordes a história da música perderia bastante em criatividade.

Longe de mim querer tirar o mérito de qualquer desses estudos, ambos muito bons e repletos de informações corretas e trabalho responsável. Gostaria apenas de – em um espírito de colaboração talvez meio desastrado – seguir o caminho do conhecimento, que exige a crítica (pensada, analisada e responsável), o pensamento não blindado e o trabalho mútuo em planos complementares. Aqui procuro contribuir nos pormenores de minha área de formação e atuação, querendo participar de um processo crítico cumulativo e colaborativo que deseje construir em conjunto uma produção

teórica de relevância, quem sabe um dia à altura do objeto que estudamos.

Capítulo IV: As providências de João Gilberto – o timbre e a intensidade

Pequena coleção de timbres

Quanto ao plano dos timbres, pode-se notar que também esse teve seu desenvolvimento na música popular brasileira, embora com menor intensidade que o plano rítmico.

Mário de Andrade nos conta que visitando certa vez uma fazenda caipira, pode assistir ali uma “orquestrinha de instrumentos”, na qual os instrumentos haviam sido feitos pelos próprios donos:

Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meio nasal meio rachada, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro. (...) Não se trata de desafinação (...) Se trata de caráter de sonoridade, de timbre” (Andrade, 2006 [1928], pg. 43-44).

O trecho é de seu “Ensaio sobre a música brasileira”, onde o autor faz alguns comentários tão admiráveis quanto breves sobre o parâmetro do timbre. Publicado originalmente em 1928, chama a atenção para um tipo de timbre criado em terras brasileiras, de caráter “fisiológico”. Independente de como o musicólogo entende a fisiologia de um timbre – se em relação ao corpo do instrumento ou à voz humana, se de modo conotativo ou denotativo – o fato é que esse plano continuou a se desenvolver

entre os instrumentistas brasileiros bem como entre os cantores. Gostaria de lembrar uma pequena coleção de timbres gerados por aqui. Como a bibliografia sobre timbres bem como sobre os próprios instrumentistas é pouca – às vezes inexistente – peço licença para utilizar depoimentos de pessoas, músicos populares e por vezes o esforço do ouvido para comentar essa pequena coleção, em termos que poderão soar com frequência inexatos.

Dino 7 cordas

O violonista Horondino José da Silva (1918 – 2006) ficou bastante conhecido no meio do samba e do choro, tendo acompanhado uma gama enorme de cantores e solistas em um número impressionante de gravações e shows. Filho de um violonista amador convive entre músicos durante a infância, arriscando alguns acordes ao violão nas festas em sua casa. Aprende “de ouvido”, tendo com o pai suas primeiras experiências musicais, mais tarde tocando também em serestas pelo bairro de Santo Cristo, na cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu. Além do Pai, também seus irmãos seguiram o caminho da música: Lino tocou cavaquinho no regional do flautista Dante Santoro e Jorginho seria mais tarde o ritmista do conjunto Época de Ouro. A família não tem grande renda, e terminado o curso primário passa a trabalhar como operário em uma fábrica de sapatos, para complementar o orçamento da casa. Em 1935, aos 17 anos, passa a acompanhar o cantor Augusto Calheiros, o “Patativa do Norte”, ex-integrante dos Turunas da Mauricéia, iniciando assim sua carreira profissional.

Dois anos depois Horondino Silva, ou Dino, é convidado para substituir o violonista Ney Orestes, que adoecera, no regional do flautista Benedito Lacerda, durante o tempo em que aquele estivesse internado. Dino havia conhecido o grupo de Lacerda por intermédio de Jacó Palmieri, integrante do conjunto Os Oito Batutas. Ney Orestes não resiste à tuberculose e Dino passa a ser o violonista efetivo. O outro violonista, Carlos Lentine, deixa o regional ao se desentender com Benedito Lacerda, abrindo caminho para Jaime Florence, conhecido como Meira. Inicia-se assim uma colaboração duradoura que irá marcar a música brasileira, entre os violões de Dino e

Meira e o cavaquinho de Canhoto (Waldirio Frederico Tramontano), também integrante do grupo.

O regional de Benedito Lacerda é nessa época bastante ativo no Rio de Janeiro, tendo Dino acompanhado então os intérpretes mais atuantes da época: Orlando Silva, Francisco Alves, Carmen Miranda, Silvio Caldas entre muitos outros, acompanhando-os tanto no rádio quanto em *shows* e gravações de discos. Com frequência os estudiosos referem-se a Dino em relação a seus criativos contracantos, “baixarias” e fraseado de acompanhamento, mas raramente encontrei comentários sobre o *timbre* que esse músico desenvolveu, que a mim impressiona bastante.

Por sorte, pude ouvir e analisar o timbre do violão usado por Dino durante grande parte de sua carreira na casa de João Camarero, amigo músico que arrematou recentemente o instrumento que fora do falecido Dino. O timbre é opaco e com harmônicos médios acentuados, gerando um caráter que normalmente se define como “anasalado”. As cordas de aço encapadas, com ação baixa e tocadas com dedeira de metal (geralmente alpaca, latão ou aço) no polegar da mão direita geram um leve trastejar, adicionando ao timbre um “rachado” característico. Usando aqui os mesmos termos “fisiológicos” de Mario de Andrade procuro definir o timbre desse violão, de uma “timbração curiosa meio nasal meio rachada”, afim de indicar uma possível ligação entre os timbres tradicionais do Brasil (da “orquestrinha de instrumentos”) e aquele perseguido e desenvolvido por Dino que, afinal, nunca teve muito interesse pela música estrangeira (“A música estrangeira nunca me influenciou”³⁴).

A história do violão de 7 cordas no Brasil ainda não tem bases seguras, permanecendo dúvidas acerca de suas origens e desenvolvimento. Não há nenhum estudo que se concentre no timbre, e o que pude saber foi dito por meus colegas músicos que se filiaram ao estilo de Dino e por músicos que o conheceram pessoalmente, além de algumas raras entrevistas que deixou. A maioria dos 7 cordas com os quais conversei concorda que a atitude dos violonistas de regionais antigos em utilizar cordas de aço ao invés de náilon deve-se, entre outros motivos, ao ganho de volume e projeção, dado que nos bares de choro e samba o barulho era grande e

³⁴ Depoimento de Horondino Silva a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001, transcrito em Pellegrini, 2005.

raramente se usava amplificação. Pellegrini concorda com esse senso comum, e em seu estudo escreve que “a corda de aço também foi uma necessidade de época, já que, no início não havia amplificação para os instrumentos. Essa corda, tocada com dedeira no polegar, produz um volume muito mais intenso, permitindo que seja ouvida mesmo em ambientes como o de um circo, entre um flautim e um bombardino” (Pellegrini, 2005, pg. 45). A necessidade gera assim também um timbre e uma intensidade características, que serão desenvolvidas em um certo *estilo*. O violonista Maurício Carrilho conta sobre Valter Silva, um seguidor do estilo de Dino, que “(...) o Valter 7 Cordas (...) sempre foi respeitado por seu ouvido impressionante e por tirar do violão um volume fortíssimo. Frequentador assíduo do Sovaco de Cobra, reduto dos chorões cariocas nos anos 1970, protagonizou um recorde incrível (...)”. Nesse dia, conta Carrilho, Valter arrebentara seis cordas sol e uma corda ré, e algumas semanas depois, em outra roda, “no meio da animação o Valter exagerou no volume da baixaria e, em vez de arrebentar uma corda, arrancou o cavalete do violão” (Carrilho, 2008).

As cordas de aço para violão comuns, entretanto, têm um timbre mais estridente, e João Camarero me disse que Dino, antes de adotar o 7 cordas, experimentava passar cera de vela nas cordas de aço comuns de seu 6 cordas, afim de deixá-las mais opacas. Ao adotar a sétima corda, Dino afinou-a em Dó, alterando a lógica de quartas das outras cordas soltas (Dó – Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi). Não se sabe ao certo se os primeiros 7 cordas brasileiros de que se tem notícia (Tute e China) utilizavam essa afinação e de qual material essa sétima corda era feita, mas Remo Pellegrini cita uma entrevista de Dino na qual ele afirma ter sido o primeiro a utilizar como sétima corda a corda dó do violoncelo, que é lisa, feita para ser friccionada com arco.

Para alcançar uma unidade timbrística, Dino passou a combinar à sétima de violoncelo as cordas Mi – Lá – Ré – Sol de aço encapadas e que no violão dão um timbre muito mais opaco, próximo ao das cordas de aço comuns envolvidas por cera de vela, e as duas primas Si – Mi de náilon. Assim o violonista ganhou muito em volume mantendo um equilíbrio de timbres opacos entre as cordas, utilizando para esse objetivo uma combinação entre encordoamentos diferente. Já não era necessário passar cera de vela nas cordas, e Dino chega a um tipo de “síntese” timbrística e performática que resulta praticamente em um novo instrumento. No limite, assim como os caipiras da

“orquestrinha de instrumentos” de Mário de Andrade, digamos que Dino praticamente “construiu” um novo instrumento e, principalmente, seu timbre.

Isso é claro considerando que seu violão “Do Souto” fora fabricado pelo luthier Silvestre, da tradicional loja “Ao Bandolim de Ouro”, no Rio de Janeiro. A combinação entre as madeiras utilizadas, a timbragem feita pelo luthier, a altura e material das cordas e a dedeira de metal no dedão da mão direita resultam no som que ouvimos nas gravações realizadas por Dino e ainda hoje nas rodas de choro e samba tradicionais. Com volume alto e menor sustentação das notas, o instrumento gera um timbre opaco, anasalado e rachado, que, tocado com a dedeira de metal, ganha algo de percussivo, timbrando em naipe com o pandeiro e o cavaco do regional tradicional. Acompanhamos brevemente o nascimento de um estilo de tocar, seus timbres e intensidades a partir da necessidade de um contexto específico: as rodas de samba e choro feitas em bares e botecos da zona urbana e subúrbios do Rio de Janeiro.

Carlinhos do Cavaco

Carlinhos do Cavaco é outro instrumentista que acumulou um grande número de gravações, sendo muito ativo no universo do samba. Projetou-se no mercado musical com o “Conjunto Nosso Samba” no final da década de 1960, grupo de formação curiosa: Carlinhos no cavaquinho e mais cinco percussionistas. Seu cavaco pode ser ouvido ainda nos discos de diversos cantores de samba como Roberto Ribeiro, Clara Nunes e Adoniran Barbosa entre outros.

De modo um pouco similar a Dino 7 cordas, carlinhos desenvolveu para si um estilo próprio marcado por um timbre muito característico. Em diferença aos outros cavaquinistas de regional, utilizou a afinação “de bandolim” (G – D – A – E), que gera possibilidades de acordes mais abertos. Com essa afinação desenvolveu um tipo de acompanhamento baseado em constantes polirritmias muito criativas, de sincopação intensa, provavelmente por ter como base rítmica a firme sessão percussiva do Conjunto Nosso Samba, sobre a qual tinha liberdade e confiança para variar seus acompanhamentos. Certa vez, em uma roda de samba, vi meu amigo e bom

cavaquinista Marcelinho – seguidor do estilo de Carlinhos – reclamar da base rítmica da roda, que não estava firme: “assim não me sinto à vontade para quebrar!” disse. Quebrar, naquele contexto, significava criar as polirritmias típicas do estilo de Carlinhos, encaixar novos metros sobre o metro referencial.

Também para alcançar um som que timbrasse melhor com o naipe de percussão de seu conjunto, Carlinhos pesquisou materiais e tipos de corda, além de diversos instrumentos diferentes, permanecendo nesse sentido mais experimental e oscilante que Dino 7 cordas, por não ter definido *um* instrumento e *uma* combinação de cordas. As informações sobre os diversos tipo de instrumentos e combinações de cordas que Carlinhos utilizou me foram dadas por Rafael “Lo Ré” - a quem agradeço - outro companheiro de rodas de samba e grande fã do cavaquinista. Entretanto, Lo Ré me disse que Carlinhos não gostava de “falar sobre cordas”, o que resulta para nós em pouco informação, e para fins desse trabalho gostaria de comentar apenas um tipo. À maneira de Dino, Carlinhos procurou um timbre mais “opaco”, para seu cavaco se misturar melhor ao naipe de percussão. Era comum utilizar para isso cordas de violino, que assim como a corda de violoncelo que Dino utilizava são encapadas e feitas para serem friccionadas com arco. Como a afinação que Carlinhos adotou é igual à do violino, a tensão e afinação das cordas se adapta perfeitamente ao “novo” instrumento.

Se Dino utilizava uma dedeira de metal como plectro para tanger suas cordas opacas, Carlinhos utiliza uma palheta de plástico, alcançando uma certa semelhança de ataques pela combinação 'cordas encapadas tangidas com plectro'. Conhecemos algo parecido no acompanhamento desenvolvido pelo jazz, onde o contrabaixo acústico é tocado em *pizzicato*, gerando um timbre opaco que entra em ressonância com a bateria para formar um naipe de acompanhamento. O contrabaixo – instrumento de orquestra que utiliza cordas encapadas feitas para serem friccionadas por arco – ganha uma nova função entre os jazzistas, que passam a tocá-lo sem o arco. Entretanto, o instrumento ainda é o mesmo, as cordas são as mesmas e o *pizzicato* já existe entre os timbres da orquestra.

Dino 7 cordas, Carlinhos do Cavaco e os contrabaixistas de jazz buscam algo “comum” na história da música popular, a saber, um timbre de acompanhamento que forme naipe com a condução percussiva. Uma combinação entre timbre e intensidade

surge das necessidades de um estilo que está sendo desenvolvido, mas no caso dos dois músicos brasileiros, surgem instrumentos híbridos de timbragem característica que vão sendo moldados e experimentados na medida em os estilos do próprio samba estão sendo criados.

Doutor

Doutor, ou “Dotô” (nome artístico de Edmundo Pires De Vasconcelos) é mais um músico popular que marcou a história do samba com um número incontável de gravações realizadas. Foi bastante ativo nas gravações de samba por seu talento como ritmista e pelas novidades que trouxe na sessão rítmica da batucada. Se Dino 7 cordas e Carlinhos do Cavaco inventaram novos timbres que saíram de instrumentos híbridos, Doutor, ao perseguir um timbre específico, criou um novo instrumento. É a ele que se atribui a invenção do *repique de anel*, instrumento com o qual acompanhou os principais sambistas da segunda metade do século XX.

Doutor iniciou sua vida musical tocando clarinete, tendo logo depois enveredado para o ritmo, tocando bateria. Atuava como músico da noite, “fazendo bailes no lugares mais escusos do mundo...”³⁵. Passa a atuar como ritmista de escolas de samba, tornando-se especialista em repinique (ou repique), e é modificando esse instrumento que chega ao repique de anel. Utilizando o corpo do repique de escola de samba – um cilindro de metal aberto de ambos os lados –, Doutor experimentou colocar pele de couro dos dois lados abertos do repique, pendurando-o ao corpo através de um talabarte no pescoço. Uma das mãos toca a pele inferior enquanto a outra toca o corpo de metal, utilizando anéis ou dedais para gerar um timbre mais agudo. A mão que toca a pele inferior faz sons abertos e fechados, tocando a pele ora presa ora solta; e a mão que tem os anéis faz variações de timbre mais agudo, sendo que o dedão dessa mesma mão é usado para compor variações graves na pele superior do instrumento.

Assim Doutor pode realizar o tipo de condução “a dois”, como o bumbo da

³⁵ Informações e comentário de Doutor no texto de Texto de Manoel Tavares, assessor de Imprensa da CBS, transcrito na contracapa do disco “Nira Gongo” do Conjunto Baluartes.

bateria no samba – seu instrumento rítmico de origem – criando um tipo de “contraponto” rítmico com as variações mais livres do dedo com os anéis. Pode realizar também os sons “aberto” e “fechado” do surdo de primeira e segunda da escola de samba, que o bumbo da bateria não pode fazer. Constrói assim um instrumento de condução que, com suas possibilidades, pode conduzir “à maneira” de uma bateria, mas com os recursos típicos do samba e novos timbres.

Doutor cria um instrumento que conduz “a dois”, como a bateria, combinando o grave da pele de couro tocada com a mão ao agudo metálico do corpo do repique tocado com anéis, cuja opacidade timbrística do couro combinada com o metal resulta muito bem em naipe com os instrumentos de percussão do samba: agogô, tamborins, ganzá, reco-reco etc. Junto com os percussionistas Luna, Eliseu e Marçal constrói um dos mais consistentes naites percussivos da história samba, responsável por boa parte das principais gravações de samba feitas a partir da década de 1970.

Mario Reis

Outro sambista que desenvolveu um timbre característico para o samba é o cantor Mario Reis. Membro de uma família da *high society* carioca do início do século XX, marcou a história do canto brasileiro com seu estilo “falado”, contrastando com o estilo influenciado pelo *bel canto* do teatro de revista e das operetas. Suas gravações feitas em dupla com Francisco Alves – e o notável contraste entre o timbre dos dois – marcam mais um momento de grande criatividade timbrística da música brasileira.

Mario Reis estudou violão com Sinhô, o “Rei do Samba”, tendo aprendido a cantar diversos de seus sambas. Foi Sinhô quem o levou, após dois anos de aulas, para um estúdio de gravação, além de tê-lo apresentado a Francisco Alves. O próprio Sinhô apresenta Mario Reis em um artigo publicado na revista WECO:³⁶

³⁶ “Sinho, o violão e sua obra”. Reproduzido em Giron, 2001, pg. 47. A revista WECO foi uma publicação mensal dedicada à música erudita que circulou entre 1928 e 1931. Seu diretor era o compositor Luciano Gallet, e a temática da revista, bem à maneira das peças de seu diretor, por vezes operava no limite entre o popular e o erudito. No caso do artigo sobre Sinhô, foi publicado em uma edição especial de carnaval (cf. Giron, 2001).

Eu que sempre dou minhas composições musicadas e versejadas, sempre lutei com a falta de um cantor a quem pudesse diffundir meu estylo proprio, porque não dizer a minha escola. Graças ao bom Deus, que atende a todos os meus desejos e aspirações, vim a ter um discipulo de violão e modinha, que seria a maior revelação do anno, esse distincto moço, rapaz da melhor sociedade carioca, musicista e academico de uma de nossas escolas superiores, tambem sportman, campeão da raquete, o fidalgo e salutar divertimento que refina o character e dá vigor ao corpo, esse meu amigo é Mario Reis.

E sendo Mario Reis um artista nato, facil me foi ensinar-lhe a tocar violão e cantar dentro do rythmo desejado por mim.

É sempre assim, o primeiro disco gravado por Mario Reis, duas músicas de minha autoria, de nome “Que vale a nota sem o carinho da mulher” um samba languido, e “Carinhos da vóvó” romance pedagógico conquanto agradassem muito, todos estavam extranhando o estylo novo, a escola creada e que Mario Reis era o percussor (sic).

Ao que parece, como toda criação brasileira essa também não vai sem alguma complicação (deixei o texto exatamente como publicado por não saber ao certo o que deveria “atualizar” ou “corrigir” ortograficamente). Sinhô anuncia na revista a criação de um “estilo próprio”, ou ainda “uma escola”, da qual ele mesmo é o criador. O tino comercial e auto-promocional de Sinhô já não era novidade, estando envolvido em grande parte das polêmicas sobre autoria de sambas e cobrança de dividendos no início do século. Demonstrando uma relação ímpar com o capitalismo e com a forma mercadoria, é ao “rei do samba” que se atribui a frase “samba é que nem passarinho, é de quem pegar”. É nesse ambiente que se dá, por exemplo, a polêmica de Sinhô com Heitor dos Prazeres. Ao questionar Sinhô sobre o fato de ter roubado dois estribilhos seus, Heitor recebe como resposta que o acusado não sabia que os sambas eram de sua autoria, achava que eram temas populares “sem dono”, aplicando a máxima de Sinhô a ele mesmo. Sinhô já havia se envolvido em outra famosa polêmica anterior com o samba “Pelo Telefone” reinvidicando também sua autoria, que fora atribuída somente a Donga.

Também envolto nesse capitalismo *sui generis*, Heitor dos Prazeres, visando Sinhô, compõe a maliciosa “Olha ele, cuidado”, respondida com “Segura o boi”. Heitor compõe então “Rei dos meus sambas”, gracejando com a alcunha “marketeira” de

Sinhô. Entretanto o próprio Heitor dos Prazeres seria acusado de apropriar-se indevidamente de diversos sambas, entre eles alguns de Paulo da Portela e “Vai mesmo”, de Antonio Rufino, fato que desencadeou grande confusão e um racha histórico na Portela, que culminou com a saída de Paulo da Portela da agremiação.

No caso de Mario Reis, Sinhô procura apropriar-se não de um samba mas do próprio estilo do cantor, atribuindo a si mesmo a criação de uma nova escola³⁷. A situação é estranha, e no artigo publicado na WECO Sinhô – um mulato pobre nascido no ano em que a escravidão foi abolida – não hesita em deixar subentendido que sua classe não é aquela do “distinto moço, rapaz da melhor sociedade carioca, musicista e academico de uma de nossas escolas superiores, também sportman, campeão da raquete, o fidalgo e salutar divertimento que refina o caráter e dá vigor ao corpo”. Através dessa cordialidade bem brasileira³⁸, Sinhô procura aplicar sua invertida, colocando-se, de alguma forma, acima desse rapaz: segundo ele os discos de Mario Reis trazem “a glória ao discípulo e a alegria ao mestre”. O mestre, no caso, é o próprio Sinhô, virtualmente vingado.

Descontada a malandragem, há outra corrente que liga o estilo de Sinhô como cantor ao de Mario Reis, embora não muito festiva e carregada de um acentuado mau gosto. Essa corrente, a das “más línguas” do povo, atribui a sincopação e as durações mais reduzidas do estilo de Sinhô ao fôlego curto, devido à tuberculose. O cantor Sílvio Caldas reverbera essa opinião corrente em uma entrevista de 1991: “o fraseado saia totalmente distinto da maneira consagrada de cantar na época; era algo soluçado, sincopado, com melodias de fôlego curto. Soaria moderno hoje em dia”. Mário Lago refere-se à “voz de dispnéia”, e o biógrafo de Sinhô, Edigar de Alencar, afirma que tudo isso não passaria de uma piada carioca (cf. Giron, 2001).

Apesar do mau gosto das “más línguas” um chiste como esse não surge gratuitamente, e algum maldoso poderia referir-se já a uma “escola tuberculosa” do canto brasileiro, sublinhando continuidades e influências entre as respirações e pulmões de Sinhô, Noel Rosa, Luis Barbosa, Cândido das Neves, Nilton Bastos entre outros.

³⁷ Machado de Assis faz da apropriação intelectual indébita o tema do impressionante conto “Evolução” (em *Relíquias de casa velha*, Assis, 2006), trazendo a situação para um reflexo consciente e dando-nos a pista de que tal mixórdia não era exclusividade dos sambistas, mas fez parte do ambiente intelectual brasileiro também em outras paragens.

³⁸ Cf. a psicologia social de Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (Holanda, 1982 [1936]).

Não gostaria de insistir no mau gosto aqui e nem me especializei na história das doenças, mas, de forma bem simplória, para mim parece claro que a tuberculose tem uma ligação forte com a boemia e com a malandragem, e a malandragem com estilo de cantar e com a divisão rítmica que está sendo criada por esses sambistas. Não reconheço, então, a “escola tuberculosa”, mas lembraria que a tuberculose é talvez mais uma das consequências do estilo de vida da malandragem pobre brasileira, ao qual o canto sincopado também está ligado³⁹.

Mario Reis promove uma primeira “síntese” desse estilo, levando o canto dos malandros brasileiros – em tudo diferente do canto dos brasileiros belcantistas dos teatros – ao registro em disco por um membro da *high society*. Para falar com algum exagero, é um dos raros momentos de “totalização” da experiência brasileira, onde a classe espoliada e recém-alforriada produz uma criação conjunta com a elite proprietária, que resulta em um pequeno 78 rpm ou em um artigo como o de Sinhô na WECO, onde a inconsistência do espaço público brasileiro ganha uma formulação que inclui todo o arco social. Essa totalização entretanto ainda não está no nível da consciência crítica: Mario Reis continua tomando sol à beira da piscina do *Country Club* e Sinhô segue na malandragem, sucumbindo à tuberculose.

Por outro caminho mais específico, Mozart de Araújo eleva o fato à importância de “marco divisório entre duas fases do samba carioca: a fase do samba cantado, que usava notas agudas e longas, em vez de breques, e a fase do samba declamado, que, dispensando o dó-de-peito, exige do intérprete uma articulação mais clara das palavras do texto e sobretudo um mais apurado senso rítmico”⁴⁰. Contrastando com cantores como Vicente Celestino e Francisco Alves, o costume da crítica da época é considerar Mario Reis um intérprete mais coloquial, como descreve a crítica da revista *Phono Arte*: “Cantando com maior naturalidade, simplificando ao máximo a expressão de seu cantar, Mario Reis se tornou facilmente o mais perfeito intérprete do samba nacional” (apud Souza, 1981).

No caso, sua perfeição enquanto intérprete do samba nacional estaria na atitude

³⁹ Em relação à malandragem brasileira conferir o estudo de Antonio Candido “Dialética da malandragem (Candido, 1970).

⁴⁰ Texto da contracapa do álbum *Mario Reis Apresenta Musicas de Sinhô* (Continental, 1951), cf. Giron, 2001.

de afastar-se do costume de emular a tradição operística italiana em um estilo brasileiro para tentar construir um estilo mais próximo da malandragem e sua realidade. Nesses termos a revista *Phono Arte* tem razão ao apontar uma maior perfeição artística: digamos que no caso dos belcantistas do samba – e usando uma expressão consagrada de Roberto Schwarz – as idéias estão um pouco fora do lugar, e Mario Reis procura um modo de cantar que seja mais condizente à matéria histórica local.

Timbristicamente, essa novidade de Mario Reis é bastante rica. Diminuindo o espaço de ressonância dentro da boca, sua maneira de cantar afasta-se da técnica belcantista abrazeirada que, como seu parceiro Francisco Alves, amplia o espaço de ressonância do trato vocal⁴¹ com o abaixamento da laringe e elevação do palato mole, para gerar aquilo que se chama normalmente de “vozeirão”.⁴² Afastando-se da referência do teatro de revista e do canto lírico – talvez herança direta do antigo gosto da elite proprietária pela ópera italiana – que utiliza registros mais agudos e grande *cobertura* da voz⁴³, Mario Reis aproxima-se mais da tradição dos seresteiros e músicos brasileiros de rua como Eduardo das Neves, Baiano e Xisto Bahia. Como esses, sua voz encontra espaço nos ressonadores menores da caixa craniana (seios nasais e paranasais), gerando um timbre que privilegia mais os harmônicos médios e agudos, descrito às vezes como “anasalado”. É um procedimento diverso do *bel canto*, na qual um ressonador maior como o espaço aumentado do trato vocal faz com que os harmônicos mais graves encontrem ressonância.

Colocando a voz para ressoar em espaços menores ao utilizar uma emissão frontal, Mario Reis pode desenvolver novas nuances timbrísticas ao trabalhar o som mais próximo da boca: cada pequena mudança na musculatura da região dos lábios produz uma sutil mudança timbrística. Lorenzo Mammi referiu-se a esse ponto de modo metafórico ao dizer que suas interpretações tinham “uma elegância peculiar, como se um riso corresse abaixo da melodia” (Mammi, 1992, pg. 67). Ora, talvez isso não seja

⁴¹ Trato vocal compreende todas as cavidades desde a glote até os lábios e as narinas.

⁴² As ideias básicas sobre técnica vocal aqui presentes me foram generosamente explicadas e reexplicadas pela cantora, professora de canto e minha amiga Rita Maria, a quem agradeço. Não seria nenhum exagero dizer que essa parte da dissertação foi escrita a quatro mãos, provavelmente mais as dela do que as minhas.

⁴³ “[...] a cobertura acontece a partir de adaptações de todo trato vocal, com a manutenção da laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea” (Pacheco e Marçal, 2001).

apenas um “como se”, e de acordo com Júlio Bressane, amigo do cantor e diretor do longa metragem “O Mandarim” (que tem o cantor como personagem principal), Mario Reis realmente cantava sorrindo. Além do charme e da aparência – diretamente ligados às exigências de sua posição social – um sorriso muda efetivamente um timbre de voz, principalmente se ela está colocada nos ressonadores frontais da caixa craniana.

Optando pelos ressonadores mais cotidianos, Mario Reis abdica da “cobertura”, ou da ampliação do espaço do trato vocal, o que o leva também a uma nova concepção das durações. Se Vicente Celestino ou Francisco Alves valorizavam as durações para poder fazer a voz realmente ressoar nos espaços ampliados do trato vocal, alongando-se em portentosas vogais e utilizando-se de fulgurosos vibratos, Mario Reis opta por durações mais curtas, adicionando pausas e silêncios ao seu fluxo melódico. Se comparado aos belcantistas brasileiros, diminui a ressonância em sua caixa acústica (craniana) para reverberação, utilizando o espaço acústico mais próximo ao da voz falada. Abdica também ao vibrato, utilizando pequenos glissandos que caracterizam sua nova concepção timbrística.⁴⁴

João Gilberto

Ele [Pedro Bloch] me ensinou a usar a respiração de uma forma que ela não interferisse na pronúncia das palavras. Cada letra, inclusive, conforme pronunciada, usando mais a garganta ou o nariz, pode dar um efeito diferente dentro da música

João Gilberto

Chico Buarque e Tom Jobim, em um documentário de 1978⁴⁵, lembram um

⁴⁴ É sabido também que a tecnologia aparece como grande contribuinte das novas concepções timbrísticas na música brasileira, e, acerca da mudança no sistema de gravação mecânico para o elétrico, Palombini e Filho afirmam que “a maior definição do timbre dos instrumentos e o reforço dos graves geram proximidade, uma relação mais intimista com o som. As articulações tornam-se mais definidas, bem como o ataque nos diversos instrumentos causando uma definição mais autêntica dos timbres” (Palombini e Cardoso Filho, 2006, pg. 316). Mario Reis gravou bem na época da mudança entre esses sistemas, aproveitando essa facilidade tecnológica para construir e viabilizar seu estilo (cf. também Giron, 2001).

⁴⁵ Cena reproduzida no DVD Chico Buarque – Meu Caro Amigo, realizado pela EMI com direção de Roberto de Oliveira.

episódio no qual foram mostrar uma parceria deles para João Gilberto para, como se dizia na época, tentar “colocar” a composição com o cantor, o que era uma gíria para lançar a música através da gravação daquele cantor. “Olha João, nós viemos aqui tentar 'colocar' essa música contigo”, ao que o cantor, ouvindo a interpretação dos compositores teria respondido: “certo, mas primeiro tem que colocar a voz”.

Com essa pequena brincadeira João Gilberto lembra aos compositores o cuidado que um intérprete deve ter ao “colocar” sua voz, não no sentido mercadológico mas fisiológico do termo: escolher como ela vai ser emitida, em que partes do corpo vai ressoar e com que qualidade de harmônicos. De modo bem geral, apesar de ter utilizado diferentes concepções dessa combinação ao longo de sua carreira, podemos dizer que em geral sua emissão é frontal, próxima da parte final do trato vocal e dos seios nasais, bastante presente nos ressonadores menores e com pouca pressão de ar, o que caracteriza um timbre mais próximo ao timbre cotidiano da fala. Por outro lado, trabalha sempre com algum espaço de ressonância na boca, acrescentando harmônicos incomuns ao timbre “cotidiano”. Essa ressonância de boca aquece e umedece⁴⁶ o timbre frontal, aliando ao cotidiano algo das soluções do *bel canto* dos cantores brasileiros. Essa técnica adicionada por João Gilberto com muita atenção e rigor traz uma tendência em alguma medida oposta a dos timbres cotidianos da fala e, à maneira de Orlando Silva ou Francisco Alves, essa ressonância exige também um trabalho com as durações, que desenvolvem-se em vogais alongadas e ligaduras de frase, com sustentação do ar ininterrupta e uniforme.

Seu tipo de canto reconhece a tradição tanto de Mario Reis quanto de Francisco Alves, não soando entretanto como uma simples mistura dos dois. Ao alongar a duração de suas vogais – diga-se de passagem, o contrário do que faz Mario Reis – João Gilberto pode lidar com um fluxo de ar constante, fazendo da sustentação contínua uma característica de estilo, no qual as obstruções consoantes são colocadas sem quebrar a uniformidade de sua emissão. Sustentando esse fluxo, realiza variações no espaço da cavidade bucal, utilizando ressonâncias que aliadas à articulação das palavras,

⁴⁶ O “aquecer” e “umedecer” aqui são termos semi-técnicos usados para descrever um timbre. Permanecendo como uma metáfora, também é certo que “a cavidade nasal desempenha a função de purificar/filtrar, aquecer e umedecer o ar, além da olfação. É considerada também uma cavidade de ressonância dos sons da fala e é esse seu aspecto mucoso o responsável pelo amortecimento do som gerado na glote” (cf. Grecio 2006 pg. 22).

acrescentam harmônicos incomuns ao aspecto cotidiano do timbre. Também ao contrário de Mario Reis mas principalmente de Francisco Alves é a pressão dessa emissão, que João Gilberto mantém constantemente baixa – seu conhecido “cantar baixinho”. É essa baixa pressão aliada à constância da emissão do ar que abre as portas para todo um novo mundo de timbres. Relacionado normalmente à “simplicidade” da fala cotidiana, esse tipo de colocação exige uma grande consciência e domínio da estrutura muscular da face, sendo necessário grande controle sobre uma musculatura muito fina e raramente acessada no cotidiano. Podemos notar em fotos e gravações de vídeos como João Gilberto mantém ativa toda a musculatura do rosto, e John S. Wilson, no “The New York Times”, em 1968, descreve a emoção do intérprete de modo próximo a uma musculação facial: “o único aspecto mais expressivo de Mr. Gilberto é o seu rosto, que de repente desmorona como se prestes a chorar e, no instante seguinte irrompe num sorriso ensolarado, as sobrancelhas subindo e descendo de modo cadenciado” (Wilson [1968] apud Garcia, 2012, pg. 39). Se o deslocamento do “*offbeat* derramado” é sua principal providência rítmica, a constância da emissão de ar em baixa pressão para gerar o canto é sua principal providência timbrística. A partir dela sua concepção da dimensão sonora se organiza.

A providência tomada por João Gilberto nesse ponto é simples, mas resulta em uma complexidade estética notável. Ao compor a timbragem de sua voz com baixa pressão de ar, é comum que a emissão gere sons “estranhos”, como o *fry* ou o cochicho por exemplo⁴⁷, que passam a integrar o conjunto timbrístico do intérprete. A baixa pressão permite, ou melhor, exige que em shows ou gravações o microfone seja posicionado muito próximo à boca do cantor, captando além dos rangidos de voz, subharmônicos a-periódicos e cochichos uma gama incontável de ruídos fisiológicos como sons de lábios descolando, respirações, língua enconstando e desencostando de lábios, dentes, bochecha etc. São ruídos mais ou menos incontáveis, que carregam algo de aleatório, mas que permanecem intimamente ligados a articulações de consoantes, a

⁴⁷ Segundo Maurílio Nunes Vieira: “No fry ou creak (denominado crepitação, pelos fonoaudiólogos, ou voz rangida, por alguns lingüistas), há grande redução na tensão longitudinal e na pressão subglótica, mas há aumento na compressão medial, resultando num som mais grave, com aperiodicidade e subharmônicos. No cochicho, a falta de aproximação ou adução na parte posterior da glote resulta numa fenda onde é gerado um ruído de fricção; neste ajuste, não há vibração das pregas vocais” (Vieira, 2004, pg. 4).

uma demora maior na pronúncia de um “b”, a respirações ao final de frases e outros movimentos (ou gestos articulatórios) bastante comuns.

O nível de exigência para a escuta desses detalhes sobe muito, trazendo consigo o nível de exigências tecnológicas, como já havia acontecido com Mario Reis. Não é à toa que certa vez o cantor quase abandonou um show realizado no *Hollywood Bowl*, em Los Angeles, 2003. Ao início da segunda música João Gilberto pergunta ao técnico de palco aonde estaria o microfone AKG 414 previsto no contrato, pois o microfone que estava à sua frente era diferente, e não satisfazia as exigências de captação necessárias ao intérprete. O técnico trocou o microfone, ao que João Gilberto respondeu: “Este aqui é um AKG, sim, mas é o 'avô' daquele que foi combinado” (...) “Olha que eu vou voltar para o Brasil! Eu vou embora...”

Esse acontecimento é apenas mais um dos que se tornaram parte da mitologia atribuída ao intérprete, engrossando o caldo das anedotas jornalísticas⁴⁸. Mas com a ajuda das análises aqui já feitas pode-se afirmar que por trás dessa obsessão está uma refinada construção musical, que exige uma aparelhagem tecnológica de alta qualidade para ser reproduzida com fidelidade em caixas de som. Ou, dito de outra forma, não é à toa que João Gilberto reclama tanto em seus shows: para que sua concepção da dimensão sonora tenha êxito deve haver silêncio e o aparato técnico deve responder às exigências musicais de sua interpretação. São exigências talvez corriqueiras na música erudita, mas que na música popular causam alguma estranheza.

A dimensão sonora então toma grande importância para a interpretação de João Gilberto. O plano dos timbres compõe-se de uma seleção de *ruídos* ou alturas não harmônicas incorporados à composição e dispostos ao longo da peça, um plano sonoro inteiro formado pelos “barulhos” do próprio intérprete. O microfone e o técnico de som devem ser capazes de captar os mínimos ruídos fisiológicos gerados pelas articulações do canto (estalos da língua, abertura dos lábios, respiração e toda sorte de articulações linguísticas). Também deve estar claro o som das unhas que tocam as cordas, cujos ruídos gerados e captados entram em ressonância com os ruídos fisiológicos no plano compositivo das alturas não-harmônicas. Esses ruídos formam um novo plano

⁴⁸ “Microfone quase faz João Gilberto abandonar palco nos EUA”, matéria de Ricardo Feltrin publicada no site Folha Online em 01/08/2003, disponível em http://www.nordesteweb.com/not07_0903/ne_not_20030801d.htm

timbrístico, cuidadosamente composto pelo intérprete.

O disco branco

*Tudo é samba. Mas isso, essa bossa,
é outra coisa: é samba e não é samba.*

João Gilberto, *Jornal do Brasil*

Creio que o disco no qual essa dimensão está melhor captada seja o LP “João Gilberto” gravado em 1973, também conhecido como o “disco branco”. Nesse disco podemos ouvir com muita clareza todos os ruídos gerados pelas articulações da fala, bem como ruídos gerados nas cordas vocais e garganta (*fry*, cochicho, respiração) e unhas nas cordas, que compõem um plano de alturas não-harmônicas com as vassourinhas em cesto de lixo gravadas por Sonny Carr. Talvez seja uma alucinação, mas não consigo separar essa timbragem ruidosa que compõe o plano sonoro desse disco dos ruídos gerados pelo próprio vinil, que tocado pela agulha na vitrola produz seus tão famosos chiados. Ruídos, chiados, estalos, consoantes, João Gilberto, vassourinhas e cesto de lixo misturam-se em um plano timbrístico, e ali o cantor confunde-se com o próprio toca-discos: seus barulhos fisiológicos soam em naipe com os ruídos da máquina.

Alucinações à parte (reservadas, quiçá, para futuros capítulos), não é à toa que esse disco tenha saído tão bom. Gravado em Nova Iorque, o (a) responsável pela gravação é Wendy Carlos, que na época ainda respondia por Walter Carlos. (No disco lançado pela Polydor, em uma gentileza pouco comum, é identificado(a) apenas por W. Carlos). Atua desde a engenharia de som até a masterização, sendo responsável desde a captação até o som final do disco.

Se no show de Los Angeles em 2003 (e em muitos outros) ou em inúmeros estúdios de gravação João Gilberto enfrentaria problemas com a qualidade tecnológica e com os técnicos de som, sua situação no estúdio de Nova Iorque em 1973 talvez tenha sido uma das melhores que já encontrou. Sem os arranjos orquestrais dos primeiros

discos, sem precisar prender-se às formas mais tradicionais desses arranjos e sem os produtores musicais ligados ao rádio, João Gilberto tem liberdade para trabalhar com um engenheiro de som que é ninguém menos que W. Carlos, renomado conhecedor das tecnologias musicais que havia alcançado recordes de venda em música erudita com seu disco “Switched on Bach” em 1968, todo realizado com sintetizadores. W. Carlos é também pianista, compositor e físico, tendo colaborado com Robert Moog na criação e desenvolvimento de novos sintetizadores. R. Moog construiu alguns instrumentos segundo as especificações dadas por W. Carlos e por encomenda deste. Carlos é um grande interessado em novas tecnologias eletrônicas, tendo-se pós-graduado em técnica de estúdio e música eletrônica clássica com Vladimir Ussachevsky no Centro de Música Eletrônica de Princeton. A fita matriz de “Switched on Bach” fora feita em um gravador de 8 trilhas construído pelo próprio intérprete, que construiu também seu próprio painel de mixagem, montados como um pequeno estúdio junto a seu sintetizador Moog num dos cantos de sua sala de estar. Ali podia gravar voz por voz a intrincada polifonia bachiana, o que lhe rendeu, além de grande consciência da individualidade das vozes do contraponto, elogios de ninguém menos que o pianista Glenn Gould, que chega a adotar sua técnica (de gravar as diferentes vozes separadas) em polêmicas gravações para piano.

Mas o ponto particular que gostaria de chegar aqui é: W. Carlos, além de grande conhecedor de tecnologias e técnicas de estúdio soube também ouvir cada detalhe da música de João Gilberto, calibrando o estúdio para captar com clareza e nitidez os diversos planos sonoros produzidos pelo intérprete. Como estudioso da música eletrônica, W. Carlos certamente já havia se deparado com uma peça como *Visage*, de Luciano Berio, na qual os gestos articulatórios de consoantes e ruídos como *fry*, cochichos e risadas são os principais elementos da composição, que se constrói em torno da palavra “parole”⁴⁹. Captar claramente esses gestos era uma das tarefas da música eletroacústica que surgia, da qual Berio é um importante colaborador. Como o próprio compositor explica, “a dimensão vocal do trabalho [*visage*] é constantemente amplificada e comentada por uma relação muito próxima, quase uma troca orgânica,

⁴⁹ “Palavra” em italiano.

com os sons eletrônicos”⁵⁰. Embora nenhum disco de João Gilberto tenha sons eletrônicos, a audição e percepção de W. Carlos está aguçada por seu repertório de obras eruditas que vão desde a polifonia barroca até a eletroacústica, o que no mínimo o habilita a “construir” com clareza e nitidez o contraponto, no caso de João Gilberto, entre os diversos planos sonoros criados pelo intérprete, dos ruídos fisiológicos às alturas harmônicas.

Aliás, também W. Carlos tinha – guardadas as devidas proporções – um trabalho em alguns aspectos parecido com o de João Gilberto, re-interpretando músicas antigas (no caso de Carlos o período barroco europeu, no de Gilberto, sambas brasileiros tradicionais), mas com timbres completamente diferentes e interpretações inovadoras. Ambos tiveram de criar um “contraponto” entre as notas da composição original e um plano timbrístico totalmente diverso, trabalhando uma criação com dois vetores opostos: um apontando para a conservação do passado e outro para tendências *avant-garde* ou modernizantes. Também não parece fortuito para o bom resultado artístico tanto de *Switched on Bach* (1968) quanto de *João Gilberto* (1973) que por trás de ambos esteja a mesma produtora: Rachel Elkind, interessada em experimentos musicais e discos que explorassem esse duplo vetor criativo.

⁵⁰ “The vocal dimension of the work is constantly amplified and commented upon by a very close relationship, almost an organic exchange, with the electronic sounds” (Berio, 2012).

Capítulo V: Três contribuições

O pequeno *corpus* que colecionamos até aqui é, acredito, rico em possibilidades de análise e desenvolvimento. Gostaria de, por hora, me ater a três contribuições que considero importantes, levando em conta os estudos já feitos sobre a obra de João Gilberto. A primeira diz respeito aos “segredos de seu ofício” – para falar como Walter Garcia (2012); a segunda ao lugar que ocupa na tradição do samba; a terceira à sua posição e contribuição como artista em relação a essa história.

Primeira contribuição

Sim, música clássica é legal. Mas o que eu gosto mesmo é de música popular. Gosto daquelas coisas, daquele som que vem do Brasil, de sua gente.

João Gilberto, *Revista Veja*

Na contra-maré dos textos que se referem à aura mística que envolve João Gilberto, Diogo Pacheco e Augusto de Campos nos ofereceram pequenos estudos centrados especificamente nas qualidades do *som* em João Gilberto e na bossa nova. Publicado primeiro em 1963 na revista *Senhor*, o breve artigo “Bossa Nova e/é música séria” (Pacheco [1963] reproduzido em Garcia 2012) tem indicações preciosas para aquele que deseja abrir seus ouvidos para a música brasileira moderna. Partindo de

“afirmações às vezes engraçadas de alguns fanáticos pelo movimento”, o autor afirma que “a bossa nova iniciou uma incursão pela música erudita”. Ao apresentar e problematizar a questão, conclui que “o importante na bossa nova é que ela, talvez sem querer, vai se aproximando da música erudita através de certos pontos bastante característicos”. Entre esses pontos o autor trabalha em torno de dois principais: o primeiro centra-se na “maior importância dada ao texto do que à voz” e o segundo na “polirritmia de João Gilberto, que criou uma dinâmica rítmica extraordinária para a música popular”. Em relação ao primeiro ponto faz um paralelo com a ópera do século XX, “que se preocupa em valorizar mais o texto e as possibilidades sonoras dos instrumentos da orquestra, que, ao invés de simplesmente acompanhar o cantor, passa a participar da atividade musical”. Através desse paralelo lembra que a bossa nova também desenvolve uma estética que equipara cantor e orquestra, trazendo o que era fundo para o primeiro plano.

Gostaria apenas de, através do estudo feito no capítulo passado, dialetizar um pouco mais a “maior importância dada ao texto do que à voz”. Com certeza, como afirma Pacheco, “quando ouvimos João Gilberto, o que chama a atenção é a sua maneira de dizer o texto”, mas poderíamos acrescentar que esse “dizer” textual e cotidiano da letra, que explora espaços acústicos próximos da fala, é em boa medida desenvolvido pelo intérprete através de uma tradição do **canto**. Tradição, é bom lembrar, em tudo diferente do *Sprechgesang* ou canto falado schoenberguiano: em João Gilberto as alturas melódicas são rigorosamente respeitadas e a emissão é sustentada, e o “dizer” textual surge como um novo plano sonoro mais ligado ao parâmetro do timbre, em todas as suas consequências.

O segundo ponto do estudo de Pacheco refere-se à “polirritmia” de João Gilberto, criando um paralelo “sobretudo com aquela do início do século XX, que procura rasgar o compasso quadrado criando uma independência rítmica entre as linhas melódicas sobrepostas e conseguindo uma unidade formal através da equivalência”. Em relação a essa polirritmia, procurei demonstrar na primeira parte dessa dissertação como ela também surge em decorrência do estudo, por parte de João Gilberto, da rítmica tradicional brasileira, particularmente do samba sincopado. Através de breves análises espero ter lançado alguma luz sobre a criação joaogilbertiana: uma música refinada e de

grande complexidade, que organiza uma diversidade enorme de eventos musicais *dentro do compasso tradicional do samba*. Talvez na esteira de Diogo Pacheco, mas tentando novamente dialetizar um pouco mais a questão, diria que os planos sonoros criados pelo intérprete atuam em constante tensão: a atitude moderna que “explode” o compasso tradicional através da polirritmia e da composição timbrística dos ruídos, por exemplo, contrasta bastante com a realidade da composição original, que pode ser um sucesso do carnaval da década de 1930. Ainda no tópico “música popular / música séria” que reveste o texto a bossa nova, insinuamos que talvez uma das raízes da obsessão de João Gilberto em shows e gravações seja uma exigência de silêncio e atenção própria da 'música de concerto' aplicada ao ambiente da música popular, combinação que gera alguns tipos de contradições insolúveis e obsessões diversas⁵¹.

Também Augusto de Campos, em vários pontos de seu livro *Balanço da bossa e outras bossas* associa João Gilberto à música erudita de vanguarda, em particular a Anton Webern. O paralelo é construído sobre a valorização da pausa, do silêncio, da concisão, da economia, do corte de excessos realizados pelo intérprete entre outras atitudes comuns. Em certo momento Augusto de Campos reflete:

Penso no gênio de João, na grandeza do seu exílio, na sua recusa ao fácil, no seu apego ao silêncio, na lucidez de sua visão. Penso em Anton Webern, o mais radical compositor contemporâneo, o que superou a todos os outros na estima dos mais jovens. Webern, cujo horror físico do ruído — segundo Robert Craft — o fazia relutante até de começar a ensaiar, por saber de antemão que o barulho, a aspereza, a má entonação, a expressão falsa e a articulação errada seriam uma tortura (Campos, [1968] 1974, pg. 256).

Por isso creio que talvez seja produtivo apresentar nessa pequena contribuição um paralelo um tanto “descabido” entre o ambiente popular e o erudito, separação que João Gilberto aspira a juntar novamente. Insistimos ao longo desse trabalho que em sua interpretação o cantor trabalha com diversos “planos sonoros”, estratégia largamente utilizada, segundo Paulo Zuben pela música erudita de vanguarda do século XX:

⁵¹ Afinal, é comum na música realmente popular, como o samba, que as pessoas presentes na festa da qual essa música faz parte cantem junto, dançam, conversem, façam barulho etc.

O resultado dessa multiplicidade [de planos sonoros] para a escuta é a apreensão de simultaneidades temporais em uma música cuja espessura semântica é organizada intensivamente por eventos díspares de velocidades irregulares, direcionalidades descontínuas, flutuações de tempos não-lineares e pela variação não-sistemática do material” (Zuben, 2009, pg. 76).

Para Zuben, “a simultaneidade é determinada pela polirritmia dos fluxos de planos sonoros”, sendo “definida como a percepção da sobreposição de tempos e de suas múltiplas relações rítmicas no escoamento do fluxo espesso e contínuo que é a duração” (op. cit. pg. 115). A simultaneidade é apresentada pelo autor como uma noção essencial para compreender as poéticas composicionais de vanguarda no século XX.

Ora, se alguém concorda com o que foi exposto até agora nesse estudo sobre a estrutura musical de João Gilberto em seus procedimentos básicos e guardadas as devidas proporções, talvez não soe estranha esta paráfrase: na música de João Gilberto, em sua complexidade rítmica, timbrística e temporal, a variedade de planos sonoros é *organizada intensivamente por eventos díspares de velocidades irregulares, direcionalidades descontínuas, flutuações de tempos não-lineares e pela variação não-sistemática do material*. Podemos incluir aí todo seu trabalho com aquilo que chamamos de “offbeats derramados”, com os ruídos fisiológicos do canto e com a batida bossa nova, que ocorrem em planos díspares e em velocidades irregulares. Porém, os termos soam um tanto forçados. Provavelmente porque sejam termos cunhados na tradição erudita, da qual a música de João não faz parte. A composição erudita no século XX é tecnicamente progressiva, aponta para os novos rumos da arte da composição, responde aos entraves do processo composicional com nova música, com soluções criativas que se opõem às velhas formas, ao passo que João Gilberto interpreta sambas antigos, de seus amigos e de outros de quem nem sabe o nome, atendo-se ao “velho” compasso de dois por quatro e a muitos elementos considerados “regressivos” pelo crivo da *música nova*. Ou ainda: a complexidade de planos e experiências mais diretas com a dimensão sonora 'de concerto', em sua interpretação, são organizadas *timidamente* dentro do compasso do samba, que prevalece. Chico Buarque já se referiu a essa questão, em uma concisão quase poemática:

É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção (Holanda, 1968).

O samba moderno ou a bossa nova de João Gilberto oscila entre esses dois mundos, popular e de concerto, tendendo com essa oscilação a escapolar de ambos. Gera assim uma música tendencialmente *sem lugar e fora do tempo*, ou ainda, próxima aos tempos mitológicos das rezas, das magias ou dos iogues. Não à toa o cantor é, com muita frequência, referido como “O Mito”. Mas isso é matéria para outros capítulos, e por hora gostaria apenas de reforçar a idéia de que a música de João Gilberto faz uma dupla exigência de um lado erudita “de concerto” e de outro popular e de massa. Aspira assim a fechar uma fenda cultural que está na base da cultura brasileira, estratégia que gera tanto uma série enorme de obsessões, manias, paranoias e fofocas jornalísticas quanto uma obra musical de alta complexidade, um pouco indefinível tanto em termos de tradição erudita quanto termos da tradição popular.

Segunda contribuição

Acontece que vivi com intensidade esse momento anterior da música brasileira e conheci e admirava muita gente.

João Gilberto, *Revista Veja*

A segunda contribuição que a análise desse *corpus* oferece é, na verdade, apenas uma confirmação daquilo que Walter Garcia já havia concluído em um artigo de 2011 sobre a relação entre João Gilberto e a canção brasileira: “*O lugar ocupado pela obra de João Gilberto, em suma, justifica em alguma medida a sensação de que a canção popular brasileira constitui uma tradição sólida e o lugar-comum de atribuir grande valor a tal canção*” (Garcia 2011 pg. 85, itálico no original). Aqui analisamos apenas

algumas vertentes do samba, podendo confirmar que ao menos nessas vertentes o samba já constitui uma tradição sólida e colaborativa, na qual um grande número de instrumentistas, cantores e compositores reconhecem e desenvolvem mutuamente seus trabalhos, originando algo que já pode ser reconhecido como uma criação cultural *brasileira*.

Garcia faz uma bela comparação entre a idéia de “linha evolutiva” de Caetano Veloso referindo-se a João Gilberto e o processo de formação da literatura brasileira como descrito por Antonio Candido referindo-se a Machado de Assis. O autor cita uma passagem de Antonio Candido:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua *linha evolutiva* [grifo de Garcia] mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo de sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Essa, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.

(...) A sua aparente singularidade se esclarece, para o historiador da literatura, na medida em que se desvendam as suas filiações (...) (Candido, 2000 [1959], 104-5, citado em Garcia, 2011 e Arantes, 1997).

Compartilho com Garcia a opinião de que no caso de João Gilberto ocorre algo parecido. O esforço dessa dissertação foi em demonstrar *que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores*, sendo essa uma das razões de sua grandeza. *Ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores*, compreendendo e pressupondo em sua obra a existência de uma cultura musical brasileira madura, apontando uma das primeiras áreas culturais que, no país, pode ser considerada efetivamente *independente* e portadora de

um grau considerável de *auto-conhecimento*, ou seja, não mais diretamente ligada a formas estrangeiras.

Concordando ainda outra vez com Garcia, está aí uma diferença entre o caso de Machado de Assis e o de João Gilberto: como já havia notado Roberto Schwarz, Paulo Arantes e José Antonio Pasta, a ideia de uma “formação” - no sentido mais forte da *bildung* literária - da literatura brasileira referida por Antonio Candido em Machado de Assis era de natureza diferente da *bildung* européia, e a maturação de Machado de Assis “constituiu num modo peculiar de fixar e sublimar os achados modestos dos predecessores” (Arantes 1997 pg. 28-9), ou ainda, “ele soube ver e aproveitar meticulosamente os acertos de nosso romance romântico, de resto tão fraco” (Schwarz, 1999, pg. 21), ou também, “A formação, que em Machado é de fato formação, será, igualmente e na mesma medida, supressão, formação da ruína” (Pasta, 2008). O que quis reforçar, concordando com Garcia e com ajuda do *corpus* analisado nessa dissertação, é que João Gilberto, diferente de Machado de Assis, não trabalhou com uma tradição “modesta” ou “de resto tão fraca”, mas com produção cultural forte, de tradição em grande medida estável, independente e integrada: o samba.

O que procurei descrever aqui, até chegar em João Gilberto, é que o samba possui uma forte causalidade interna, desenvolvida em conjunto por seus intérpretes-criadores. Ainda outra vez uma formulação de Antonio Candido ajuda a esclarecer a ideia, formulação que não à toa serve de epígrafe a momentos importantes tanto do trabalho de Roberto Schwarz quanto de Paulo Arantes:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados a outras cultura” (Candido, 1989, pg. 152).

Correndo o sério risco de forçar a nota, acredito que esse trecho caia até um pouco melhor para o mundo de nossa música popular do que para a própria literatura (cuja exceção impressionante é Machado de Assis), visto o já considerável caminho de

colaboração mútua e acumulação cultural que essa música realizou e realiza até hoje. Em nossos dias o samba já pode criar canções da envergadura de “O samba é meu dom” (Wilson das Neves) e O Samba Bate Outra Vez (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro), cuja infinidade de nomes citados só podem ser colocados lado a lado por partilharem uma mesma tradição de acumulação cultural.

Terceira contribuição

Quando vou a São Paulo, olho aqueles prédios enormes e pergunto: 'quem fez? Quem fez?' e escuto só aquele eco do meu grito na noite escura. Ninguém responde, ninguém sabe quem fez... mas quem fez os prédios foi o homem do Norte. Quem faz São Paulo é aquele pedreiro que está ali, no seu quarto na obra, com aquela lâmpada dependurada, quando a gente vai indo à noite encontrar a namorada.

João Gilberto, *Revista Veja*

Dos estudos já feitos sobre João Gilberto, acredito que entre os mais brilhantes deva estar “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, de Lorenzo Mammì, publicado pela primeira vez em 1992. É um artigo breve (infelizmente!), mas que impressiona pela densidade de informação e ideias que encampa. Uma entre as belas proposições do texto é a de que a bossa nova “sugere a ideia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisso está sua novidade e sua força” (Mammì, 1992 pg. 63). A isso está ligado o diletantismo que o ensaísta vê em João Gilberto, que “sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao extremo da rarefação – pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências de mercado” (op. cit. pg. 66).

Nessa dissertação procurei demonstrar *como* João Gilberto se apropria dos modos diletantes e amadores do canto brasileiro, particularmente dos sambistas pobres. E isso não à toa, pois caso fosse possível identificar os traços mais marcantes de uma gênese do samba brasileiro, eles estariam nos subúrbios das cidades em construção. João

Gilberto canta como quem analisa e coloca um patamar acima essa tradição: sua atuação tem algo de uma verdadeira *síntese*.

O samba brasileiro – como todo o país – tem em 1888 um ano importante, que marca o fim do sistema escravista. Esse processo não teve apenas motivos humanitários mas uma motivação econômica muito forte: os escravos passaram a dar prejuízo. Uma das consequências desse quiproquó lucrativo foi a não-integração imediata dos ex-escravos à sociedade. Diferente de outros países que superaram a escravidão, no processo brasileiro os negros foram libertos sem pertences, dinheiro ou terras com o que pudessem se sustentar. Como consequência muitos continuaram trabalhando nas propriedades das quais eram escravos enquanto outros tentaram se virar nas margens das cidades. Aí crescem os subúrbios, operando em modos de sociabilização apartados e marginais (cf. entre outros Cardoso, 1997 [1962] e Sevcenko, 1992).

Na década de 1920 o subúrbio de Oswaldo Cruz por exemplo, no Rio de Janeiro (berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, fundamental na história do samba e vencedor do primeiro desfile oficial do Rio de Janeiro, em 1935), é habitado por operários e artesãos – herdeiros da não-integração dos negros, de uma sociabilização falhada e da construção inconsistente do espaço público –, que tentavam a vida na cidade através dos trens da Central do Brasil. Formado por chácaras cortadas por ruas de terra, os moradores de Oswaldo Cruz se locomovem a pé ou a cavalo. Não há luz elétrica ou água encanada, e os grandes terrenos abrigam agrupamentos de casas, vilas e cortiços. A paisagem é ainda a de um ambiente bastante rural, que conserva as paisagens mantidas pelo produtor português Miguel Gonçalves Portela, dono de um antigo engenho de cana de açúcar localizado na região.

As casas organizadas em pequenos aglomerados favorecem estruturas familiares expandidas, e a vizinhança convive sem os contornos da família nuclear burguesa típica dos centros mais urbanizados⁵². Esse tipo de estrutura favorece a organização social ao

⁵² As consequências psíquicas da família expandida devem ser em boa medida diferentes da tipologia freudiana, baseada no círculo restrito da família nuclear burguesa. Freud pensou a estrutura psíquica de uma sociedade que já havia migrado das economias de base comunitária para as de base societária, mais propícias ao advento e autonomização do indivíduo isolado. Nesse sentido, o mesmo capitalismo que promove a individuação em seu centro efetua uma forte regressão na periferia de seu sistema, reeditando formas perversas de economia como a brasileira, que em seus três primeiros séculos é baseada na utilização maciça, multiseular e quase exclusiva da mão de obra escrava. (Essas formulações foram feitas com base nas anotações e dúvidas tiradas nas aulas de José Antonio Pasta Jr.,

redor de centros que atendam a demanda da comunidade, que tendem a se estruturar principalmente em demandas religiosas e festivas⁵³. A família na qual nasce o importante sambista Paulo da Portela é uma entre muitas: sua mãe tem de desdobrar-se também na figura do pai, que ausentou-se, gerando uma espécie de matriarcado e divisão comunal das responsabilidades. Assim, mães como Dona Joana (mãe de Paulo da Portela) sentem-se à vontade para oferecer abrigo a todos os que festejaram em sua casa na noite anterior. É Antonio Rufino quem esclarece: “a mãe do Paulo era a mãe de todo mundo, a D. Joana. Todo mundo dormia na casa dela, iam para lá, a gente cantava samba, jogava dominó, víspora, dama, e ela agasalhava aquele pessoal todo” (apud Silva, 1989).

As festas e blocos carnavalescos com frequência mantinham-se dentro da comunidade, sem descer para a cidade. Ainda em Oswaldo Cruz, é o caso de Esther Maria Rodrigues, organizadora de eventos religioso-festivos que reúnem em sua casa gente da comunidade, políticos da cidade, sambistas do Estácio e líderes religiosos. O bloco “Quem Fala de Nós Come Mosca”, fundado e mantido por ela, não desce à cidade para evitar a confusão e a arruaça. Mantendo a violência controlada é o único bloco da comunidade legalizado com alvará. O bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, por exemplo, do qual fez parte Paulo da Portela e que descia para brincar na cidade, perdeu o direito ao alvará por motivos de brigas de rua com outras agremiações e descontrole dos participantes.

Paulo da Portela é aquele que centraliza a luta pela boa organização dos blocos de carnaval, levando-os para brincar *na cidade* mas evitando os excessos e os confrontos nas ruas. Como presidente do Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz – e para deixar clara essa concepção – Paulo da Portela e os dirigentes Antonio Caetano, Antonio Rufino e Álvaro Sales adotam o costume de vestirem-se com muita elegância, fazendo questão de tratar os negócios da escola com seriedade. Como consequência Paulo evita que o bloco seja perseguido pela polícia e perca o alvará de funcionamento. Torna-se assim, em seu espaço de atuação, um contribuinte do processo civilizatório brasileiro, lutando para que os suburbanos pudessem ser integrados de

cabendo a mim esse pequeno resumo e seus prováveis enganos).

⁵³ Sobre as demandas religiosa e festiva dos povos cf. Entre outros Freud 1976 e Girard, 1990.

forma consistente ao espaço público. O olhar mais “materialista” de sua contribuição é o de ter-se tornado um dos grandes responsáveis pela construção de estruturas sólidas para os blocos carnavalescos e para as futuras escolas de samba dos subúrbios. A organização de sua escola em moldes mais modernos trouxe a base para o que no futuro se converteria na organização dos desfiles e na evolução; e para a Portela a conquista de 21 títulos do carnaval, recorde entre as escolas⁵⁴.

Outro momento importante, a revolução de 1930 marca a decadência da burguesia cafeeira e a modernização dos processos industriais brasileiros. Forçando a economia em direção a um funcionamento mais moderno, esse processo faz com que a classe social marginalizada passe a ter maior papel sócio-político, ao mesmo tempo em que o samba firma-se como a principal produção cultural dessa gente. Carregado de acumulação identitária, o samba mantém sua origem festiva, seu caráter amador e não profissional, voz orgulhosa de uma classe deixada à margem dos processos civilizatórios.

Vimos algumas características rítmicas desse amadorismo particularmente em Adoniran Barbosa – um amador em sentido forte, que se preocupa mais em “dar o seu recado” do que adequar-se a exigências formais/profissionais de gravadoras ou de uma suposta “cultura elevada”. Walter Garcia, em seu artigo “cordialidade, melancolia, modernidade”, estuda ao mesmo tempo o “recado” dado por Adoniran e o comportamento analítico de João Gilberto durante uma apresentação no Tom Brasil da Vila Olímpia, São Paulo, ao dia 20 de agosto de 2000. Garcia descreve o momento da apresentação em que João Gilberto canta didaticamente “Saudosa maloca” (Adoniran Barbosa). Segundo Garcia “o canto é quase um recitativo, e os versos são entremeados de comentários. Antes de começar a canção, o cantor faz uma primeira observação: “Esses edifícios todos eram casinhas. 'Saudosa maloca' é São Paulo”.

[cantando] “Se o senhor não 'tá lembrando...”

[falando] “É muito importante lembrar.”

[cantando] “E fomos pro meio da rua apreciar a demolição...”

⁵⁴ Credita-se também ao G.R.E.S. Portela a introdução em desfile da alegoria, da caixa-surda, do reco-reco, da comissão de frente uniformizada, e do apito da bateria.

[breque] “Tire a sua casa para ver se você vai apreciar a demolição”

[cantando] “Matogrosso quis gritar...”

[breque e gesto expansivo] “Não!” (Garcia, 2012, pg. 212)

O artigo de Garcia sugere a afinação das opiniões de João Gilberto ao anti-imperialismo e ao socialismo, bem como sua proximidade com a leitura d'O Capital, de Karl Marx (!)⁵⁵. Novamente em espírito colaborativo e trabalhando em um plano complementar ao de Garcia (dessa vez sem querer), procuramos estudar aqui como essas reflexões de João Gilberto aparecem no plano *musical*, ou seja, em seu modo de interpretar. O artista consegue organizar essas dinâmicas de classe em uma concepção totalizante do conhecimento, pensando *musicalmente* com conteúdos sociais sedimentados. Sua atuação procura compreender, em uma mesma interpretação e ao mesmo tempo, todo o arco social do samba: desde suas origens tradicionais suburbanas e pobres de cantar até suas formas mais refinadas. Sua experimentação analisa algo como um *ritmo fundamental* da sociabilidade brasileira, observado clinicamente no samba.

Tentando explicar melhor: ao analisar e trabalhar musicalmente com a melhor tradição amadora, João Gilberto vai ao coração do samba, tocando em seus pontos mais sensíveis. Ao organizar conscientemente e com extremo cuidado as estruturas métricas “bagunçadas” e “atravessadas” do amador – em larga medida feitas sem-querer – o cantor leva o “caráter do diletante ao extremo da rarefação”, passando ao largo das exigências de mercado e gerando uma obra que tem alto grau de refinamento e auto-consciência.

O samba tradicional é, em boa medida, *inconsciente*, com formas controladas pela matéria histórica e pelo movimento de sua acumulação geral, que fundamenta sua

⁵⁵ “Sérgio Ricardo, em duas entrevistas, afirmou que quem lhe “ensinou quem era Marx” e fez com que ele lesse *O Capital*, durante a década de 1950, foi João Gilberto, seu amigo pessoal” (Garcia, 2012, pg. 212). David Treece transcreve esse momento: “Ao comentar a busca do bem-estar individual, e lembrando o problema da miséria social num país como o Brasil, João Gilberto teria dito a Sérgio Ricardo: “É, mas isso aí... é muito bonito, traz a felicidade e tal, mas a felicidade plena mesmo é quando você 'tá em relação com o seu semelhante, e todos estejam numa mesma situação de felicidade' [...] E começou a falar em Marx! Em Marx, em comunismo e tal. [...] E foi ele que me abriu os olhos pela primeira vez pra essa coisa de socialismo” (apud Treece, 2012, in Garcia, 2012, pg. 380).

estrutura partilhada e consistência cultural. Ao trabalhar com esse material, João Gilberto é o sambista que inaugura para o samba uma atitude *moderna*: é capaz de distanciar-se da matéria histórica, olhá-la de fora e engloba-la, sem tornar-se presa dessa matéria. É talvez o primeiro intérprete a conseguir uma posição de efetivo controle sobre a história do samba.

Mesmo acolhendo o amadorismo, esse trabalho não passou despercebido pelo mercado da música, e João Gilberto consegue, através desse mercado, mediar um largo arco social que integra a criação dos espoliados brasileiros pelo processo civilizatório do capital à fina flor da *high society* mundial do consumo. Como lembra Ruy Castro, “especialistas em números, como André Midani – hoje presidente da gravadora WEA e em 1958 um dos responsáveis pela gravação de “Chega de Saudade” na Odeon –, estimam que apenas de 1962 a 1969 a Bossa Nova rendeu a preços de hoje, 4 *bilhões* de dólares no mercado internacional” (Castro, 1990), e Bill Coss lembra que o álbum *Getz/Gilberto*, lançado em 1964, “alcançou o segundo lugar nas paradas da *Billboard*, perdendo só para *A Hard Day's Night* dos Beatles, e ficou nessa posição por 96 semanas (Dunn apud Garcia, 2012, pg. 265).

Ou ainda, como já concluía em 1966 Júlio Medaglia:

Foi utilizando-se do rico elemento telúrico, da tradição musical brasileira e conferindo-lhes um tratamento novo dentro do mais evoluído nível técnico, com base numa pesquisa por ele [João Gilberto] desenvolvida de rigor quase científico, que a música brasileira, por seu intermédio e da BN [bossa nova], deu o decisivo "salto qualitativo" que a transformou em verdadeira "arte de exportação" (Medaglia apud Campos, 1974, pg. 122)

Medaglia olha mais detidamente para a música a partir de um trecho de um artigo de Augusto de Campos, editado no mesmo livro, onde o poeta e ensaísta afirma que

Foi isso o que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram

realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo (Campos, 1974, pg. 60)

Dessa forma João Gilberto consegue, timidamente e sem gritaria, devolver a tradição dos sambistas pobres para o coração do consumo, trabalhando de forma efetiva e dialética pela construção de um espaço público *mundial* mais integrado.

Discografia de João Gilberto:

C/ GAROTOS DA LUA:

78 rpm “Quando você recordar” (Valter Souza / Milton Silva) / Amar é bom (Zequeti / Jorge Abdalla). Todamerica, TA 5.075, 1951.

78 rpm “Anjo cruel” (Wilson batista / Alberto Rego) / “Sem ela” (Raul Marques / Alberto Ribeiro). Todamerica, TA 3.120, 1951.

SOLO

78 rpm “Quando ela sai” (Alberto Jesus / Roberto Penteado) / “Meia Luz” (Hianto de Almeida / João Luiz). Copacabana 096, 1952.

78 rpm “Chega de saudade” (Antonio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes) / “Bim bom” (João Gilberto). Odeon, 14.360, 1958.

LP *Chega de saudade*. Odeon, MFOB 3073, 1959.

45 rpm *João Gilberto cantando as músicas do filme Orfeu do carnaval*, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e Luiz Bonfá. Odeon, BWB 1092, 1959.

LP *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, MOFB 3151, 1960.

LP *João Gilberto*. Odeon, MOFB 3202, 1961.

LP *João Gilberto em Mexico*. Orfeon, 1970. Reedição em CD, *Ela é carioca*. Orfeon, 25CDA 11236, s. d.

LP *João Gilberto*. Polydor, 1973.

LP *Amoroso*. WEA, 36022, 1977.

LP *João Gilberto Prado Pereira de Oliveira*. WEA, BR 36.1694, 1980.

LP *Brasil*. WEA, BR 38.045, 1981.

LP *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*. WEA, 615.6001 – 36215/76, 1987.

LP *João*. PolyGram, 848188-2, 1991.

CD *Eu sei que vou te amar*. Epic, 789042/2-476467, 1994.

CD *João voz e violão*. Universal Music, 73145467132, 1999.

CD *João Gilberto live at Umbria Jazz*. EGEA, EUJ 1004, 2002.

CD *João Gilberto in Tokio*. Universal Music, 60249816847, 2004.

C/ STAN GETZ:

LP *Getz/Gilberto*. Verve, V-8546, 1964.

LP *Getz/Gilberto #2*. Verve, V-8623, 1966. Reedição em CD, Verve / Polygram, 314519800, 1993.

LP *The Best of Two Worlds*. CBS, 1976. Reedição em CD, Columbia/ CBS, CD CK 33703, s. d.

Referências fonográficas:

ALMEIDA, Araci de. *Com que roupa* (Noel Rosa). 78 rpm, continental 16393, 1951.

_____. *Não quero mais* (Cartola / Calos Cachaça / Zé da Zilda). 78 rpm, Victor 34125, 1936.

ALVES, Franciesco; REIS, Mario. *Fita amarela* (Noel Rosa). 78 rpm, Odeon 10961, 1932.

BARBOSA, Adoniran. *Vila esperança* (Adoniran Barbosa / Marcos César). In “Programa Ensaio 1972 - Adoniran Barbosa”, Biscoito fino, DVD, 7898324757181.

BARBOSA, Luis. *Bumba no caneco* (Getúlio Marinho / Orlando Vieira). 78 rpm, Odeon 10974, 1933.

JACOB DO BANDOLIM. *A ginga do mané* (Jacob do bandolim). In “Primas e bordões”, RCA Victor BBL 1190, 1962.

LOIOLA, Inácio. *Com que roupa* (Noel Rosa). 78 rpm, Parlophon 13269, 1931.

MATHIAS, Germano. *Tem que ter mulata* (Túlio Piva). In “Em continência ao samba”, RGE, XRLP 5016, 1958.

MONTEIRO, Ciro. *Falsa baiana* (Geraldo Pereira). 78 rpm, Victor 800181, 1944.

NELSON, Bob. *Um samba na Suíça* (Janet de Almeida). 78 rpm, RCA Victor 800414, 1946.

PAULINHO DA VIOLA. *Não quero mais amar a ninguém* (Cartola / Calos Cachaça /

- Zé da Zilda). In “Nervos de Aço”, Odeon SMOFB 3797, 1973
- PEREIRA, Geraldo. *Juraci* (Geraldo Pereira/Plínio Costa). 78 rpm, Columbia 10070, 1954.
- REGINA, Elis. *Amor até o fim* (Gilberto Gil). In “Elis”, Phonogram, 6349 121, 1974.
- SIMONAL, Wilson. *Balanço Zona Sul* (Tito Madi). In “Tem algo mais”, Odeon MOFB 3370, 1963.
- SOARES, Elza; MILTINHO. *Com que roupa* (Noel Rosa). In “Elza, Miltinho e samba”, Odeon, MOFB 3510, 1967.
- _____. *Fita amarela* (Noel Rosa). In “Elza, Miltinho e samba vol. 3”, Odeon MOFB 3604, 1969.
- VASSOURINHA. *Juracy* (Antonio Almeida / Ciro de Souza). 78 rpm, Columbia 55295, 1941.
- ZICO & ZECA. *Capelinha do Chico Mineiro* (Teddy Vieira / Biguá). In “Zico & Zeca recordando sucessos”, Chantecler – PTJ-3028, 1963.

Referências bibliográficas:

- ADORNO T.W. “Idéias para a sociologia da música”. In *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ADORNO, Theodor; W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAWU, K. *Representating African Music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp/IEB, 1989.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ªed. Belo Horizonte, editora Itatiaia, 2006.
- _____. *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*, In: *Latin American Music Review*, vol. 20, n.2, 1999.
- _____. “A influência Portuguesa na Música Popular Brasileira”, In: *As melodias do*

- boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- ARANTES, P. E. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: *Sentido da formação: Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENVENISTE, Émile. “A noção de “ritmo” na sua expressão lingüística”. In: *Problemas de Lingüística Geral I*. 5ª. ed. Campinas, SP: Pontes Editora, 2005, p. 361-370.
- BERIO, Luciano. “Visage”. In Centro di Ricerca, Produzione e Didattica Musicale Tempo Reale: http://www.temporeale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=219:visage&catid=35:produzione&Itemid=62&lang=en. 2012.
- BOÉCIO, A. M. S. *De Institutione Musica*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Editions Gonthier, 1964.
- BROWN, Nicholas. “A lírica da Bossa”, in GARCIA (org.) *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS et alii. *Um Certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. V. II, 6º ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)” in: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo: USP, 1970, pp. 67-89.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- CARRILHO, Mauricio. “Violão de Sete Cordas”. Ensaio elaborado especialmente para

o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008.

CASTRO, Ruy. “A cápsula da Bossa Nova”. In Revista Veja, edição 1132, 30/05/1990.

CAYMMI, Stella. “O ourives do espaço vazio”. In GARCIA (org.) *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COPPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

FELTRIN, Ricardo. “Microfone quase faz João Gilberto abandonar palco nos EUA”, matéria publicada no site Folha Online em 01/08/2003, disponível em http://www.nordesteweb.com/not07_0903/ne_not_20030801d.htm.

FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o 'Bloco Mágico” [1925], in Escritos sobre a psicologia do inconsciente, vol. III: 1923 – 1940, coordenação geral de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

_____. “Novas conferências introdutórias à psicanálise” [1933], in Obras Completas vol. 18 (1930-1935), tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *Totem y Tabú*. [1912-13] Buenos Aires: Amorrortu, 1976.

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

_____. “Brasileiro melancólico e cordial, porém moderno (Ou: um baiano de Juazeiro na zona sul carioca, entre chega de saudade e por que tudo é tão triste?)”. In: Heloísa de Araújo Duarte Valente; Ricardo Santhiago (Org.). O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) contemporâneo. 1 ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011, v. 1, p. 75-105.

_____. (org.) *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GENTILI, Bruno; LOMIENTO, Liana. *Mettrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano: Mondadori università, 2003.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e terra, 1990.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GRECIO, Fabiana Nogueira. *Configuração do trato vocal supraglótico na produção das vogais do português brasileiro: dados de imagens de ressonância magnética*. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da

- Linguagem. PUC/SP – São Paulo: 2006.
- HASTY, Cristopher. *Meter as rhythm*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. 4 volumes, São Paulo: Edusp, 2001.
- HOLANDA, Chico Buarque de. “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”, In: *Última Hora*, 09/12/68, disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm. Acesso em 01/08/2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. “Review of *Studies in African Music* by A. M. Jones”. *The Musical Quarterly*, XLVI/1, jan. 1960, pg. 105-110.
- LACERDA, M. B. *Transformações dos processos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil*, Anais do XV congresso da ANPPOM, 2005
- _____. *Estruturas Musicais de um Conjunto Instrumental Fon*. Tese de Livre Docência apresentada ao Departamento de Música da ECA/USP, Universidade de São Paulo: 2007.
- LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, 1996.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 34, novembro, 1992. São Paulo: CEBRAP, p. 63-70.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP: 2007.
- MENEZES, Enrique. “Nota sobre o teatro amador”. In *Revista A(p)arte* nº 4. No prelo.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Gradiva: Lisboa, 2003.
- PACHECO, Claudia e MARÇAL, Márcia. *Registro e Cobertura – Investigações teóricas e práticas*. São Paulo: CEFAC, 2001.
- PACHECO, Diogo. “Bossa nova e/é música séria”. In Garcia (org.) *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PALOMBINI, Carlos; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. “Música e tecnologia no

- Brasil: a canção popular, o som e o microfone” em XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.
- PASTA, José Antonio. “Variação machadiana sobre o tema da formação”. In *Tensões e passagens: filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Singular/Esfera Pública, 2008.
- PELLEGRINI, Remo. “Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro”. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP: 2005.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- SACHS, Curt. *Rhythm and tempo: a study in music history*. Columbia: Nova Iorque, 1959.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 / 1933)* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “As casas de Cristina Barbosa”, em *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. “Sobre a Formação da Literatura Brasileira”, in *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SILVA, Marília; MACIEL, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de. “O mais carioca dos cantores”. Em: Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de Outubro de 1981.
- _____. “O mito sem mistério”. Em *Revista Veja*, 12/05/1971.
- ULHÔA, M. T. “Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular.” In: VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006. v. Online. p. 1-9.
- VELOSO, Caetano. *Linha evolutiva*, in “João, 60”. Folha de São Paulo 08/07/1991.
- VIEIRA, Maurício Nunes. “Uma introdução à acústica da voz cantada”, em Anais do I

Seminário Música Ciência e Tecnologia: Acústica Musical, Universidade de São Paulo: 2004.

ZUBEN, Paulo Roberto Ferraz Von. “Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX”. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Música ECA/USP – São Paulo: 2009.