

# A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!

Bossa Nova as existential turn: No more blues!

Arnaldo Érico Huff Júnior<sup>1</sup>

## RESUMO

---

O artigo aborda a Bossa Nova como experiência de ressignificação de nível existencial e religioso, tendo como foco primeiro a canção Chega de saudade, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Opiniões e testemunhos são elencados, no sentido de atestar a centralidade desta canção para a Bossa Nova e a música popular brasileira. Chega de saudade catalisa aspirações, como um horizonte de felicidade. Discute-se a constituição e os principais traços do movimento bossanovista, bem como do álbum Chega de saudade, de João Gilberto. Os elementos musicais da canção (harmonia, ritmo, melodia, timbre, interpretação, letra, etc.) são tratados em sua dimensão de sentido, enquanto experiência estético-religiosa. Aborda-se, por fim, a repercussão nacional e internacional do movimento bossanovista.

---

**Palavras-chave:** Música e religião; Bossa Nova; Chega de saudade; experiência religiosa.

---

## ABSTRACT

---

The article approaches Bossa Nova as an experience of resignification at the existential and religious level, focusing primarily on the song Chega de saudade (No more blues), by Tom Jobim and Vinicius de Moraes. Opinions and testimonies are listed, in order to attest to the centrality of this song for Bossa Nova and Brazilian Popular Music. Chega de saudade catalyzes aspirations, like a horizon of happiness. The constitution and main features of the Bossanovista movement are discussed, as well as the album Chega de saudade, by João Gilberto. The musical elements of the song (harmony, rhythm, melody, timbre, interpretation, lyrics, etc.) are treated in their dimension of meaning, as an aesthetic-religious experience. Finally, the national and international repercussion of the Bossanovista movement is approached.

---

**Keywords:** music and religion; Bossa nova; Chega de saudade; religious experience.

---

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006), Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Professor no Departamento de Ciência da Religião da UFJF. E-mail: huffjr\_@hotmail.com

## Introdução

Corria o ano de 1959, quando o Brasil e o mundo tiveram acesso à gravação que é considerada o marco inicial da bossa nova: a canção “Chega de saudade”, escrita pelo maestro Tom Jobim e pelo poeta Vinicius de Moraes, e gravada por um, então, ilustre desconhecido que atendia pelo nome de João Gilberto. Algo aconteceu ao redor daquela gravação. Pode-se ter alguma discussão acerca dos elementos sonoros, políticos e culturais que nela confluíram. Costuma-se, inclusive, questionar se o fenômeno representou uma ruptura ou principalmente uma releitura do que já existia na música popular brasileira. Genialidade ou mimese? Todavia, passados 60 anos, é difícil minimizar os efeitos do surgimento da bossa nova ao redor daquela canção. A gravação de “Chega de saudade” tornou-se, por isso, um marco do que considero neste texto uma virada existencial na canção brasileira, dinamizada pelo movimento bossa novista. “Chega de saudade” catalisava o espírito e os anseios que moviam uma nova geração de músicos e amantes da música e encontrou eco nos corações e mentes também de gerações posteriores.

Diversos depoimentos de expoentes da música brasileira apontam para esse “algo a mais” que aconteceu ao redor de “Chega de saudade”. Um dos mais significativos é o de Gilberto Gil, em uma entrevista dada a Charles Gavin, no programa “O som do vinil”, do Canal Brasil. Gavin perguntou a Gil se ele lembrava a primeira vez que ouviu “Chega de saudade”, onde estava, o que estava fazendo. Ao que Gil respondeu, assertivo:

Eu estava almoçando. Estava na mesa da casa, era por volta de 1h, uma e pouco da tarde, em Salvador, eu minha tia, minha vó, minha irmã, as pessoas que moravam na casa. Era final de 1959, início de 1960, eu tinha, portanto, 16, 17 anos, e tocou. Eu fiquei tão impressionado que 10, 15 minutos depois, quando acabei a refeição, fui ao armazém que ficava ao lado de casa – na nossa casa não tinha aparelho de telefone – e liguei para a Rádio Bahia, pedi o catálogo telefônico, achei o telefone e liguei pra Rádio Bahia, e perguntei: “Eu queria saber de uma música, Chega de saudade...”, porque disseram o título depois da execução, “do cantor João Gilberto, não sei quem é, queria saber...” E ele me disse: “É um cantor novo, de um disco recém lançado, a rádio começou a tocar faz uns dois ou três dias...”<sup>2</sup>

Gavin, então, perguntou: “E o que que te tocou essa gravação?”

Tocou tudo, tocou tudo... [respondeu, Gil, sorrindo] Tocou tudo em mim. Tocou o violão de forma especial... Claro, o modo de emitir, a voz suave, a emissão cool, tranquila, as notas lisas, sem vibrato. Mas em especial mesmo, o violão. Eu dizia: mas o que é isso? Que instrumento é esse que está tocando? É um violão, eu

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>>. Acesso em: 08/12/2021.

reconhecia, mas eu nunca ouvi um violão tocando assim. Isso me criou uma curiosidade extraordinária e me fez logo em seguida tomar coragem para pegar um violão pela primeira vez. Eu tocava acordeon na ocasião, já tinha um conjuntozinho, já gravava *jingles* coisas assim. Aí resolvi pegar o violão. Foi esse disco, essa audição, esse momento especial da audição de “Chega de saudade”, que me fez, enfim..., tocar violão. E com o violão veio tudo, veio vontade de compor, não é..., o desejo de fazer canções de criar canções e tudo isso...<sup>3</sup>

Ou seja, o Brasil, de alguma forma, deve àquela canção uma figura tão importante quanto Gilberto Gil. Depoimentos semelhantes foram dados por Edu Lobo, Chico Buarque e Caetano Veloso, entre outros. Em mim, ainda bate a memória fresca de ouvir pela primeira vez essa canção na voz e no violão de Caetano Veloso. Hoje, qualifico aquela audição como uma experiência do indizível, uma experiência do sagrado. Não me recordo onde, nem quando, mas procurando pela versão que ouvi, encontrei, senão aquela, uma semelhante, de Caetano, com a surpresa da seguinte fala introduzindo à canção um público estrangeiro: “*one song that is for me the core, the centre of the whole meaning of Brazilian music*”: “uma canção que é para mim o coração, o centro do significado todo da música brasileira”.<sup>4</sup> Também Joyce Moreno, em uma entrevista à Rádio Batuta, foi na mesma direção: “é o acontecimento mais importante da música brasileira de todos os tempos”.<sup>5</sup>

Se assumirmos que a música é capaz de articular sentimentos profundos em relação à vida, que ela movimenta e traz à tona sentidos de existir, e que, além disso, demanda abertura e relação, concordaremos que a experiência musical pertence à mesma esfera da experiência do sagrado. Se, por outro lado, a canção popular brasileira é um modo de dizer o Brasil e, portanto, de sonhá-lo, assim também de lamentá-lo, ao que parece, em “Chega de saudade” convergiram sentidos e abriram-se horizontes de um momento revelador e profundo em termos de significado cultural. É aquilo que em teologia é chamado de *kairós*, quando a eternidade invade o tempo histórico. Se pensarmos, nesse mesmo sentido, que a canção não é apenas um meio de “dizer o Brasil”, mas também de “dizer no Brasil”, assim como em outros lugares, abrem-se ainda maiores possibilidades para interpretar e pensar o significado religioso da arte na aventura humana.

## 1. No horizonte da felicidade

Tangenciando o tema da experiência existencial na canção brasileira, Lorenzo Mammì escreveu, em 1992, um importante artigo intitulado “João

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>>. Acesso em: 08/12/2021.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RQxp0uJvcLs>>. Acesso em: 08/12/2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10- chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Acesso em 14/01/2022.

Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. Entre outras coisas, Mammì tece comparações e elenca diferenças entre a bossa nova e o jazz, afirmando que o jazz constrói seu centro ao redor da harmonia, como uma constante para variações melódicas e improvisações, ao passo que na bossa nova o fator central é o canto e a melodia, porém coloridas por infinitas nuances harmônicas: “É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade”, diz ele. Estas e outras diferenças, conduziram Mammì a afirmar que se o jazz é uma “vontade de potência”, a bossa nova é uma “promessa de felicidade” (MAMMÌ, 1992, p. 65, 70).

São ideias que Mammì emprestou de Nietzsche, como bem observou José Miguel Wisnik (2004, p. 223-224). Trata-se, na verdade, de uma citação que Nietzsche (1998, p. 93-95) faz de Stendhal e que consta no sexto parágrafo da terceira dissertação de *Genealogia da moral*. Nesse texto, Nietzsche se opõe a Kant e à sua concepção do belo como aquilo que “agrada sem interesse”, a fim de sublinhar, ao lado de Stendhal, uma concepção de beleza como algo que excita a vontade e o interesse, como uma “promessa de felicidade”. Ou seja, a beleza demanda relação, envolvimento. Não há possibilidade de uma atitude desinteressada. Wisnik lembra, ainda, a referência ao mesmo tema na canção “Lindeza”, de Caetano Veloso, talvez não por acaso uma bossa nova, gravada no disco *Circuladô*, de 1991:

Coisa linda  
Minha humanidade cresce  
Quando o mundo te oferece  
E enfim te dás, tens lugar

Promessa de felicidade, festa da vontade  
Nítido farol, sinal  
Novo sob o sol, vida mais real.<sup>6</sup>

O projeto utópico da bossa nova é como um horizonte, um farol de felicidade, de leveza e de beleza, que acontece numa intimidade doméstica e no tempo distendido da poesia e da canção. Suscita a melancolia, mas também move o sonho e a esperança. Caetano Veloso, em entrevista ao *Roda Viva*<sup>7</sup>, disse, inclusive, que foi a bossa nova, e principalmente Vinicius de Moraes, que rompeu com uma tradição brasileira de canções sobre amores que não deram certo. E, para ele, “Chega de saudade” é a primeira canção-promessa que comporta essa alegria e essa felicidade, que também inauguram a bossa nova. Tecendo comentários, Caetano, todavia, menciona, curiosamente, não a letra, mas um elemento especificamente musical: a estrutura harmônica da canção, que, em justiça ao título, inicia sua segunda parte em tom maior, deixando para trás o tom menor da primeira parte. Trata-se, obviamente, da força dos sentidos do som.

<sup>6</sup> Uma bela versão recente pode ser acessada em: <[https://www.youtube.com/watch?v=j\\_huNYViyx8](https://www.youtube.com/watch?v=j_huNYViyx8)>. Acesso em 08/12/2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=onKg\\_-7rCQ0](https://www.youtube.com/watch?v=onKg_-7rCQ0)>, acesso em 21/12/2021.

Por detrás dessa promessa estava a figura de um cantor-violonista desajustado e sem trabalho, que tivera alta recente de um tratamento mental exigido pelo pai; um músico amador, no melhor sentido da palavra, obstinado pela música e pela precisão; fazendo uma releitura da tradição de modo absolutamente moderno, porém não disposto a sacrificar-se no altar do mercado: João Gilberto. Lá estava, também, um jovem maestro que, ao longo daquela década, vinha construindo uma linguagem harmônica e melódica com sotaque próprio, escrevendo arranjos para orquestras de rádio e estúdio, e também compondo; e, como ele mesmo dizia, “brigando com o aluguel”: Tom Jobim, a quem coube a criação das mais emblemáticas melodias e harmonias da bossa nova, assim como de um estilo de arranjo minimalista que casava perfeitamente com o modo de cantar e tocar de João Gilberto. Por fim, agregando sentido literário e poético àquilo que estava nascendo, um diplomata e reconhecido poeta de meia idade, à procura de novos horizontes; um escritor conturbado, intenso, um romântico, querendo traduzir em linguagem popular suas experiências, até então mais próximas do mundo erudito; um intelectual que definitivamente amalgamou à canção brasileira o universo da literatura: Vinicius de Moraes. Parodiando Ricoeur, que se referiu a Nietzsche, Marx e Freud como mestres da suspeita, arrisco dizer que João, Tom e Vinicius são nossos *mestres da beleza*. Exerceram com maestria a *ars* da canção e de sua oficina ainda nos chegam ecos daquela síntese primeva que trouxe um jeito diferente de viver a canção no Brasil. A partir de então, a música popular brasileira teria sua face transformada. Joyce Moreno, por exemplo, na já referida entrevista à Rádio Batuta, contou o que aconteceu quando ouviu, ainda criança, João Gilberto cantando “A felicidade”, de Tom e Vinicius, em um programa de televisão:

[...] e aquilo me deu um impacto muito grande, pela letra da música, pela melodia, pela harmonia, pelo que ele estava fazendo ali. Eu chorei, eu fui pro quarto rezar, pedir a Deus, eu queria aprender a fazer aquilo. Mas não era só aquilo, eu queria aprender a fazer tudo aquilo. Eu queria aprender a fazer letra feito Vinicius, música como o Tom, cantar e tocar como João Gilberto. Um plano de vida bastante modesto, como você está vendo...<sup>8</sup>

## 2. Um movimento de esvaziamento: suas raízes, sua identidade

Ao lado de Tom, Vinicius e João, esteve logo um grupo de jovens músicos: alguns já experientes, como Aloysio de Oliveira, Luiz Bonfá, Sérgio Ricardo, Os Cariocas, Luizinho Eça, Milton Banana e o prematuramente falecido Newton Mendonça, amigo de infância de Tom. Agregue-se a estes, ainda outros que arriscavam suas primeiras canções e se haviam apaixonado pelos novos ventos musicais que sopravam no Rio de Janeiro: Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10- chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Acesso em 14/01/2022.

Leão, Ronaldo Bôscoli, Wanda Sá, Astrud Gilberto, Sylvia Telles, entre tantos outros. A estes juntar-se-iam ainda, em parcerias futuras, como desdobramentos daqueles primeiros momentos da bossa nova, figuras tão importantes quanto Edu Lobo, Baden Powell, Chico Buarque de Holanda, Marcos Valle e Dori Caymmi. Havia ainda, deve-se lembrar, os antecessores da bossa nova: Dick Farney, Johnny Alf e João Donato eram referências para todos.<sup>9</sup> Nessa confluência de artistas, a bossa nova foi se configurando como um movimento.

A palavra *movimento* é, aliás, pertinente para tratar das relações entre religião e música, uma vez que pertence às duas esferas semânticas. Note-se, primeiramente, que em português *movimento* pode significar tanto o ato de mover-se, quanto uma junção de pessoas com interesses e objetivos comuns. Ambas as acepções do termo indicam, em sentido religioso, aquilo que dinamiza a vida (*dynamis*, do grego), o que gera movimento, como uma força vital que a tudo subjaz, o Poder. Nesse sentido, se existe um movimento de pessoas unidas, e este é autêntico, isso significa que há nele um nível de profundidade, de seriedade, de força vital. Trata-se daquilo que Tillich (2009, p. 44) chamava de *ultimate concern*, uma preocupação suprema, que movimenta, desinstala. Em música, por sua vez, a palavra *movimento* refere-se tanto às partes individuais que compõem uma peça ou obra musical, quanto ao andamento, à velocidade das pulsações, o ritmo. Sinfonias, óperas, sonatas, contém movimentos diferentes que as subdividem. A canção “Chega de saudade” pode, por exemplo, também ser pensada como uma peça em dois movimentos, um em tom menor, outro em tom maior. Os movimentos de uma obra se complementam e conferem dinâmica à música, em função dos diferentes andamentos que os constituem. Eles dão elã à música, são parte constitutiva de sua força vital, de sua *dynamis*.

Em um texto escrito no calor da hora, em 1966, “Balanço da bossa nova”, o maestro Júlio Medaglia (1974) identificou dois tipos de música popular. Uma é fruto da indústria da telecomunicação: artificial e amorfa, muda de estrutura rapidamente e vincula-se a monopólios internacionais. A outra, por sua vez:

tem suas raízes na própria imaginação popular e é aproveitada e divulgada pela rádio [...] ainda que seja flexível, influenciável e evolua de acordo com circunstâncias várias, prende-se, como é natural, às características humanas da gente que a criou. Analisando-a, pode-se estabelecer um retrato psicológico dessa gente, conhecer suas diferentes facetas espirituais, suas diferentes formas de expressão, as entranhas, os recursos e o alcance de sua imaginação (MEDAGLIA, 1974, p. 68)

Para o maestro, houve inicialmente uma militância anônima que deu origem à bossa nova. Esta, todavia, posteriormente, profissionalizou-se e tornou-

<sup>9</sup> Concordo com José Estevam Gava (2002, p. 40) quando identifica os primeiros ventos do que viria a ser a bossa nova na gravação de “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro) feita por Dick Farney, em 1946. A gravação pode ser acessada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkZZL6s5b-g>>. Acesso em: 14/01/2022.

se um refinado produto de exportação. A bossa nova pertencia, para Medaglia (1974, p. 70), ao segundo tipo de música popular e era possuidora de uma “importância real como arte autêntica: representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro”. A bossa nova trouxera, para Medaglia, novos padrões de interpretação e composição, e dada sua importância tornara-se, também, um produto de exportação.

Medaglia (1974, p. 71) identifica, nesse sentido, as raízes da bossa nova no samba. Para ele, todavia, se o samba é extrovertido, de massa, da rua, a bossa nova é, ao contrário, “introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos”, como uma “versão camerística” do samba. E há um depoimento de Tom Jobim que corrobora, de modo interessante, essa interpretação. Dizia Tom:

Segundo algumas pessoas, a bossa nova é uma batida de tamborim que tem dentro da escola de samba, uma das batidas de samba que tem lá dentro, nessa polirritmia geral, nesse mar oceânico que é escola de samba, em que às vezes todos os espaços, os silêncios são preenchidos com batidas, com ritmo, a ponto de aquilo se tornar como um mar, uma tempestade no mar, entende? Então você não tem mais ritmo, você tem uma oooooowwwaaahhhh..., um ruído contínuo, entende? E o João Gilberto soube tão bem esvaziar tudo isso.<sup>10</sup>

Mesmo que se possa objetar que nenhuma cultura é pura, o que obviamente vale para um fenômeno multifacetado e fronteiro como a bossa nova, mesmo assim, esse fator de enraizamento local, no samba, é importante para que se sublinhe sua identidade e sua autenticidade, sua força vital, como disse acima. O nível existencial da experiência musical, de fato, implica em um processo de autoenraizamento. Este, ulteriormente, ou é autêntico, ou não possui significado algum. O esvaziamento enraizado no samba, que Jobim e Medaglia identificam e se manifesta de diversas formas na bossa nova, torna-se, afinal, um dos índices que permite falarmos em virada existencial no movimento. A profundidade espiritual das raízes revela as entranhas da imaginação de uma gente, como disse Medaglia. Às raízes autóctones do samba, todavia, confluíram também correntes exógenas, advindas da Europa e dos EUA, pela afluência do jazz, da música clássica, da poesia e da literatura.

Mas é importante, mesmo assim, sublinhar não apenas a ruptura cultural da bossa nova, como também sua continuidade em relação ao que se fez na música brasileira antes dela. João Gilberto é talvez o maior exemplo disso. Seus discos estão prenhes de releituras de canções anteriores à bossa nova, como, por exemplo, “Rosa Morena” (de Dorival Caymmi), “É luxo só” (de Ary Barroso e Luis Peixoto) e “Morena da boca de ouro” (também de Ary Barroso). A gravação de

<sup>10</sup> O depoimento consta no documentário “Tom e a bossa”, de Waltes Salles, gravado em 1993. Primeira parte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=np1JUswLLuU>>; segunda parte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ecElk6HVP9s&t=99s>>; acesso em: 20/12/2021.

“Aos pés da Santa Cruz”, de Marino Pinto e Zé da Zilda, lançada originalmente em 1942, por Orlando Silva, é também icônica, nesse sentido.<sup>11</sup> E note-se que estas quatro canções já aparecem no LP *Chega de saudade*, marco inicial do movimento, o qual discutiremos logo adiante.

Outra das nuances desse esvaziamento é a estética do mínimo, identificada por Naves e Britto (2017, p. 38) na obra de Tom Jobim. A bossa nova é, afinal, uma expressão musical sutil e elaborada, e como disse Medaglia (1974, p. 72) “sugerida pela intimidade dos pequenos ambientes”. Uma música voltada para o detalhe, baseada na voz e no violão, no máximo os pequenos conjuntos. A bossa nova distanciava-se gradualmente dos vozeirões, dos vibratos, das grandes orquestras, do clima intenso, das emoções dolorosamente aboleradas, tão características de uma estética do excesso. Há um processo de subjetivação, de interiorização, comum a tudo que é existencialmente significativo, na voz e no violão da bossa nova. Há, na verdade, um grande silêncio ao redor dela.

Mas é preciso sublinhar que a experiência de sentido na arte é algo que implica uma relação, e que assim não pertence, de forma alguma, apenas à psique individual. Paul Tillich (1999, p. 118) fala disso quando trata da noção de sentimento na compreensão de religião de Schleiermacher, que segundo ele, não deveria ser entendida como emoção subjetiva. Para Tillich:

Em vez disso, era o impacto produzido pelo universo sobre nós, nas profundezas de nosso ser, capaz de transcender sujeito e objeto. É óbvio que essa era a intenção de Schleiermacher. Portanto, em vez de ter falado de sentimento, poderia ter falado de intuição do universo, e essa intuição ele poderia ter descrito como divinação. Esse termo se deriva, naturalmente, de “divino”, e significa percepção do divino imediatamente. Quer dizer que existe uma percepção imediata daquilo que transcende o sujeito e o objeto, que é o fundamento de tudo que existe, dentro de nós.

Essa intuição do universo é, por sua vez, mediada culturalmente também pela música. Música é divinação, nesses termos. Trata-se de uma chave excelente para se pensar a questão da profundidade existencial na experiência estético-musical e seu significado religioso. Tillich (1999, p. 119) sublinha, nesse sentido, que para Schleiermacher a fé é um “sentimento de dependência incondicional”, o que naturalmente transcende a esfera meramente psicológica. É a isso que nos referimos quando afirmamos que a experiência musical demanda envolvimento, relação. Ela, afinal, não acontece sem uma atitude de escuta interessada, de abertura para uma outridade. E escuta é sempre escuta *de* algum som, sentimento é sempre sentimento *em relação* a alguém ou alguma coisa. É promessa *de* felicidade. Presença *da* ausência, como dizia Rubem Alves (1981, p. 19ss).

<sup>11</sup> Na voz de Orlando Silva, disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-67061>>; acesso em 20/12/2021; Na voz de João Gilberto, em: <<https://immub.org/album/cheга-de-saudade>>; acesso em 20/12/2021.

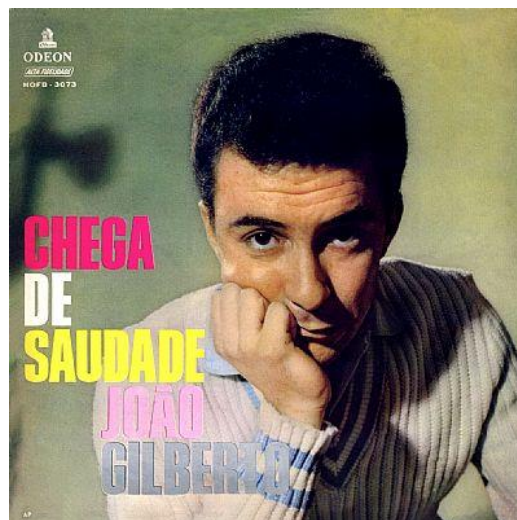


Uma das consequências dessa compreensão é também a de se perceber a dimensão intersubjetiva, o movimento que atravessa essa experiência, bem como suas implicações sociais e culturais. Trata-se, afinal, de uma relação com a música, mas também entre pessoas. Em seu texto sobre bossa nova, Medaglia (1974, p. 72) indica que se tratava de uma música que tinha identificação com uma faixa mais rica da população, o que para ele dava-se em função do acesso à informação que esta parte da população possuía e que a habilitava a absorver um conteúdo musical mais sofisticado, como o da bossa nova. Se isso é verdade por um lado, por outro, a experiência estética, assim como a religiosa, não pode ser resumida à estratificação de classe. É justamente a força de transcendência em relação às histórias e condições sociais locais o que permite que certas canções, ou qualquer forma de manifestação da beleza, se tornem universais. A música permite transcender as condições históricas e pode gerar outras formas de identificação intersubjetiva.

De qualquer modo, o sucesso da bossa nova aconteceu e o movimento bossanovista repercutiu nacional e internacionalmente. Nessa repercussão, confluíram elementos de criação artística, de recepção e de sentidos comuns, mas também de momento político, de mercado e de tecnologia de gravação. Os elementos mais diretamente musicais serão discutidos adiante. Eles vêm à tona, inicialmente, no disco inaugural da bossa nova: o LP Chega de saudade.

### 3. O disco, os discos e a confecção de uma linguagem

A canção “Chega de saudade” confere também o título do álbum de João Gilberto lançado pela Odeon em março de 1959.<sup>12</sup> Tom Jobim foi o diretor musical, escreveu os arranjos e tocou os pianos, o que valeu também para os dois discos seguintes de João (“O amor, o sorriso e a flor”, de 1960; e “João Gilberto”, de 1961).



(Fonte: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>)

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>. Acesso em 22/12/2021.

O disco conta com 12 faixas: duas de Tom e Vinicius (Chega de saudade e Brigas nunca mais), duas do próprio João (Hô-bá-lá-lá e Bim bom), uma de Tom e Newton Mendonça (Desafinado), duas de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (Lobo bobo e Saudade fez um samba) e outra só de Carlos Lyra (Maria ninguém), além das já mencionadas canções de Dorival Caymmi (Rosa Morena), Ary Barroso (Morena da boca de ouro), Ary Barroso e Luis Peixoto (É luxo só), e da dupla Marino Pinto e Zé da Zilda (Aos pés da Santa Cruz). É uma coleção de clássicos, advindos das mãos de compositores que passaram ao *hall of fame* da MPB.

Um compacto já havia sido lançado em agosto de 1958, contendo “Chega de saudade” e “Bim bom”. Ainda antes disso, todavia, a cantora Elizete Cardoso lançara um LP só com músicas de Tom e Vinicius, intitulado “Canção do amor demais”<sup>13</sup>. Tom, que também arranjou, regeu e tocou os pianos do disco, convidou João Gilberto para levar ao violão sua batida bossa nova, em “Chega de saudade”, “Outra vez” e mais três músicas. Segundo Ruy Castro (2016, p. 171-172), todavia, o disco de Elizete, lançado por um selo pequeno chamado Festa, não teve grande repercussão. Talvez, a depender apenas daquela gravação, o violão de João tivesse sido sepultado para a história. Ademais, os arranjos de Tom não continham, ainda, o elemento de esvaziamento que ganhariam junto à voz e ao violão de João. Também a interpretação de Elizete não pode ser considerada como pertencente ao contexto da bossa nova. Em resumo, tudo era demais em “Canção do amor demais”. Impunha-se aquela estética do excesso. Não era ainda, de fato, um disco de bossa nova. Também Os Cariocas haviam gravado, naquele ano, a canção “Chega de saudade”, igualmente com João ao violão, em uma gravação condenada ao ostracismo em meio aos inúmeros sambas-canção da época, apesar do virtuosismo das tradicionais intervenções vocais do conjunto.<sup>14</sup>

Seriam necessários mais alguns meses de gestação para que a bossa nova nascesse. Pode-se ter uma nuance das intenções e das expectativas ao redor do disco “Chega de saudade” pela apresentação que Jobim escreveu na contracapa do LP:

João Gilberto é um baiano “bossa nova” de 26 anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação nesse *long-playing*, foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste *long-playing* Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias, estão todos aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo.

Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar,

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://imub.org/album/cancao-do-amor-demais>>. Acesso em: 22/12/2021.

<sup>14</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_C65pK3tTVg](https://www.youtube.com/watch?v=_C65pK3tTVg)>; acesso em: 12/01/2022.

como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P.S.: Caymmi também acha (*apud* MACHADO, 2008, p. 28)

Pouco tempo depois do lançamento do LP “Chega de saudade”, João Gilberto não precisaria mais de apadrinhamento algum, nem mesmo de Caymmi, que exercia um tipo de ancestralidade por sobre as gerações mais jovens. De fato, em 1962, João Gilberto tinha já uma carreira de repercussão internacional. A bossa nova havia “feito a América”. Juntos, Gilberto e Jobim tinham criado uma nova linguagem musical que ganhava o mundo. Não a haviam criado do nada, obviamente. Isso nunca é possível em termos culturais. Há claros elementos e fenômenos antecessores da bossa nova, que sobre ela incidiram. Mas, como disse no início deste texto, algo especial aconteceu na convergência Jobim-Gilberto-Moraes (GAVA, 2002, p. 40ss)

A obra de Jobim anterior à bossa nova é hoje bem conhecida: a Sinfonia do Rio de Janeiro, com Billy Blanco, Orfeu da Conceição, com Vinicius, e outras canções de sua própria autoria ou em parceria com Mário Pinto ou Dolores Duran, por exemplo. A jornada de João Gilberto a perseguir essa linguagem já foi também estudada. Ruy Castro (2016, p. 137ss) narra, em seu livro, a peregrinação de João desde Juazeiro até o ostracismo no Rio de Janeiro, para então passar por Porto Alegre, auxiliado por Luiz Telles, e depois por Diamantina, acolhido por sua irmã, Dadainha, e então retornar, em 1956, para os cuidados da família na casa dos pais, quando se deu a passagem pelo tratamento psiquiátrico que mencionei acima. Quando João voltou ao Rio, em 1957, a bossa nova já havia nascido em sua voz e seu violão, e ele começou a mostrar o que havia criado. Sabe-se que, em certo momento, passaram a circular pela zona sul carioca gravações caseiras de João. Ninguém sabia ao certo quem estava tocando e cantando, mas aquilo encontrou espaço especialmente entre os jovens. Hoje se tem acesso ao menos parcialmente àquelas gravações. Algumas delas estão no disco “João Gilberto, registros na casa de Chico Pereira em 1958”.<sup>15</sup> Surpreende na audição a naturalidade com que João, tocando e cantando informalmente na casa de amigos, passeia pelo repertório que constituiria a bossa nova pouco tempo depois. Surpreende, principalmente, como estava tudo já bem resolvido e pronto em sua voz e em seu violão. A bossa nova já existia naquela intimidade, naquele despojamento. Restava ao mundo conhecê-la. Quando João, naquele ano, bateu à casa de Tom e Ihe mostrou algumas canções, as confluências necessárias para que isso acontecesse começaram a ter lugar.

Sob o olhar de Júlio Medaglia (1974, p. 73-74) o disco Chega de saudade é um divisor de águas. Apresentava “um estanho cantor que cantava baixinho, discreta e quase inexpressivamente, interpretava melodias difíceis de ser entoadas, dizia ‘bim bom bim bom, é só isso o meu baião e não tem mais nada não’”. Além

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuBqEdb464g>>. Acesso em: 23/12/2021.

disso, “a orquestra executava uma ou outra frase e silenciava, o acompanhamento do violão possuía uma ‘batida’ e uma harmonia completamente diferentes do que se estava acostumado a ouvir”. Mesmo assim, argumenta o maestro, “a sensibilidade musical popular brasileira” provou então, mais uma vez, sua perspicácia, acolhendo aquele estranho intérprete e consumindo o LP em grande escala.

Medaglia (1974, p. 74) ressalta, portanto, o disco por sua diferença. Era novo, inusitado, e falou aos corações de uma parcela significativa da população brasileira. No disco, João Gilberto, Tom Jobim e os demais compositores catalisaram aspirações, afetos, anseios, sonhos de sua época e deram a esses sentimentos uma expressão estético-musical que os potencializava e realizava, os efetuava. Afeto no efeito. Efeito no afeto. Esse fator de ruptura, de virada, carrega a dinâmica daquilo que, em linguagem religiosa, se chama de conversão. A receptividade que o disco encontrou serve, por sua vez, de índice da expressividade potencial que a bossa nova carregava entre seus contemporâneos. O novo estilo causava polêmicas, é bem verdade, mas sua mensagem musical foi rapidamente absorvida, principalmente pela juventude. Para estes, o violão tornou-se o instrumento de predileção.

#### 4. Horizontes sonoros da canção bossanovista

O elemento mais original, no sentido de raiz, de *genos*, da bossa nova é rítmico: a famosa “batida” do violão. Trata-se daquilo que resta ao final do processo de esvaziamento da bateria da escola de samba, como disse Jobim. A batida da bossa nova, em sua forma mais simples, pode ser assim representada, em um acorde de F7M:

The image shows a musical score for a guitar. The top part is a treble clef staff in 2/4 time, with a melody of three chords: F7 (F4, A4, C5), F7 (F4, A4, C5), and F7 (F4, A4, C5). The dynamics are marked *mf*. Below the staff is a guitar tablature with strings T, A, B and fret numbers 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1.

É interessante, nesse sentido, para pensar o nível existencial da experiência musical, que se observe o que Wisnik (2017, p. 21) chamou de “correspondências entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo”. Inclusive em sua representação, a onda sonora obedece a um pulso, há um princípio de pulsação. Uma vez que o corpo-mente é um “medidor frequencial de frequências”, argumenta Wisnik, “toda a nossa relação com os universos sonoros

e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som”. A primeira manifestação perceptível da vida humana, afinal, é rítmica, a batida do coração. Nada há de mais existencial que isso. Daí, também, a centralidade da batida do violão bossa nova.

A calma que representa aquela batida, seu pulso, sua *dúnamis*, diante da tempestade rítmica oceânica de uma escola de samba, imprime no corpo um processo de enlevação, de encantamento. A harmonia, a melodia, o arranjo, a instrumentação são, por certo, fundamentais, assim como as letras, mas na base disso tudo está uma batida, um andamento, um pulso. E como disseram os Titãs, apesar de tudo, “o pulso ainda pulsa” e “o corpo ainda é pouco”<sup>16</sup>. Queremos mais e melhor. Queremos o horizonte. O que deveria ser, ainda não é, como dizia Rubem Alves (1984, p. 99-100, 166). A bossa nova parece ser, de fato, uma promessa de felicidade.

Em seu texto clássico sobre o sagrado na arte, Gerardus van der Leeuw (1963) dedica o primeiro capítulo à dança, a mais rítmica e corpórea das artes. Ele argumenta que houve um tempo em que arte e religião não se distinguiam, o tempo dos “povos primitivos”, como se dizia então: “A canção era oração; o teatro, uma performance divina; a dança, um culto” (LEEUEW, 1963, p. 11). Ou seja, o ponto, é que a distinção entre arte profana e arte sagrada, que hoje é feita, era então desconhecida. Toda forma de arte tinha sua dimensão sagrada. Não é difícil concordar com van der Leeuw.

Um pouco mais adiante em seu livro, no capítulo que é dedicado à literatura e à poesia, seguindo um argumento análogo, van der Leeuw (1963, p. 115) foca especificamente na questão do ritmo. Tratando inicialmente da palavra cantada nas *work songs*, aquela música que se canta trabalhando, ele sublinha que não se trata inicialmente do poder do conteúdo das palavras, uma vez que “no estágio mágico, primitivo, a beleza das palavras não reside em seu significado, mas em seu ritmo, em sua métrica”. O poder da palavra é concentrado no e controlado pelo ritmo. Esse é, para van der Leeuw, o significado religioso da canção de trabalho. O que se canta não é tão importante quanto o poder que emana da energia e do ritmo da canção de trabalho. Naquele estágio primitivo, diz inclusive van der Leeuw, não se pode ainda falar em uma *arte verbal*. O que existia era tão somente uma *arte rítmica*, cujas fronteiras entre música, dança e palavra dificilmente poderiam ser estabelecidas. Pode-se imaginar que algo daquela importância do ritmo permaneça ainda, como resíduo nas sociedades modernas. O interesse de todos em grandes espetáculos de música pop indica isso. Assim também, os diversos grupos de percussão, focados em ritmos regionais, que não cessam de surgir e que permitem que, pelo ritmo, pela pulsação, grupos de pessoas se unam ao redor da face do que aqui chamo de experiência existencial da arte.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N2U594b-6z8>>. Acesso em 10/01/2022.

Pode-se encontrar paralelo entre a perspectiva fenomenológica de van der Leeuw e o poder da batida da bossa nova. Todavia, ao invés de condensar energia como nas *work songs*, a bossa nova a dissipa, se esvai mar adentro, se vai com o vento, se esvazia. O ritmo é lento, a métrica é quebrada, a batida é sincopada. Tudo contribui para um processo de interiorização, em uma dialética de tensão e distensão.

Todavia, não se trata apenas do violão. A unidade entre voz e violão é fundamental na bossa nova. A voz, não obstante, apresenta uma divisão de tempos livre em relação ao violão, e tem sua própria complexidade rítmica. Mesmo assim, a partir de João Gilberto, o músico que canta e toca violão está na verdade fazendo uma coisa só, e esta uma coisa só toma conta do corpo todo, da pessoa inteira. Wanda Sá (2006, p. 32) fala, inclusive, do surgimento de um terceiro instrumento, que resulta da união da voz e do violão. Não se trata de um canto popular regular, onde o cantor “apenas” canta e o restante fica por conta dos “músicos”. Com a voz e o violão da bossa nova, altera-se o DNA da música popular brasileira. O violão é, afinal, um instrumento que se abraça, é íntimo e aconchegante, e facilita o canto. O primeiro momento dessa relação consiste, portanto, em um processo de individuação e aprofundamento para quem canta e toca violão. O envolvimento com o ritmo e a harmonia, com os sons e seus sentidos no violão e na voz produz uma simbiose entre canto e instrumento, letra e música, voz e violão – o terceiro instrumento é indissociável. “Eu canto tocando, eu não sei fazer diferente. Preciso saber qual é a harmonia para eu poder cantar. Preciso saber que acorde é aquele. [...] Eu sou uma cantora-músico”, diz Wanda Sá (2006, p. 32). Essa intimidade simbiótica da voz e do violão de alguma forma se estende, então, para além do universo do artista e ganha, como uma proclamação sonora, como uma promessa, o horizonte de outros universos.

João Gilberto e Tom Jobim entenderam a importância de assegurar lugar para o terceiro instrumento na produção do disco *Chega de saudade*. É isso que atesta o testemunho de Gilberto Gil: o que o tocou mais que tudo foi o violão. Estivesse o violão escondido ao fundo, submerso na orquestra, não seria ouvido ou notado. Ao exigir, no estúdio, um microfone para o violão, Gilberto criou as condições técnicas para que o terceiro instrumento surgisse esteticamente. Sua gravação e possibilidade de reprodução onde quer que houvesse uma vitrola possibilitaram que a experiência se multiplicasse infinitamente, chegando até a era do *streaming*.

A sensibilidade com que Tom Jobim, por sua vez, entendeu e acolheu aquela nova bossa é surpreendente. Tom traduziu em forma de arranjo a “pegada” de João no violão e na voz. De fato, a estética dos arranjos de Tom ficaria impressa no estilo da bossa nova desde seu nascimento. Os arranjos são assim também esvaziados. Trata-se, por um lado, de uma base rítmica percussiva que dialoga sem arroubos com o violão e, por outro, de incursões ultra econômicas de instrumentos harmônicos e/ou melódicos que conversam com o terceiro instrumento. Na base percussiva estão uma bateria, um bongô, maracas, um

tamborim e, por vezes, um triângulo. A seção rítmica é consistente, precisa e discreta, e se envolve com maestria com a batida sincopada e quebrada do violão. O grande nome por trás desse fundamento percussivo é o do baterista Milton Banana, que raramente é lembrado, mas que foi um dos importantes arquitetos da bossa nova. A precisão e a elegância com que conduzia a seção rítmica constitui um elemento importantíssimo na linguagem da bossa nova. É um tipo de execução que, de tão bem colocada, quase não é percebida. De resto, está o piano de Tom em intervenções rápidas e pontuais, ao estilo de um naipe de sopros ou de cordas, como um instrumento orquestral, deixando a base harmônica por conta do violão de João. Juntam-se, aqui e ali, ao piano, o contracanto de cordas, e de uma flauta ou um trombone, que vão agregando coloridos diferentes à conversa. É isso.

Outro elemento chave da fisionomia da bossa nova é o canto. Trata-se de um canto desempostado, de emissão suave, sem vibrados, sem arroubos, sem drama. Júlio Medaglia (1974, p. 76) descreveu a forma de cantar de João Gilberto como uma interpretação sem demagogia pessoal e sem virtuosismos. Sobrepunham-se discrição, sutileza e rigor. O canto continha uma chamada à interiorização e a narrativa musical possuía um caráter coloquial. Tudo negava, na verdade, a centralidade do “cantor”, do “solista”, da “estrela”. E isso representava uma grande ruptura em relação à forma de cantar hegemônica até então. Essa é, por exemplo, uma das questões que separa o referido disco de Elizete Cardoso, concebido no contexto de uma estética do excesso, dos discos posteriores de bossa nova, a despeito de ser um disco de canções de Tom e Vinícius. A partir de João Gilberto, desempostar a voz significa também assumir a voz que se tem, implica em autenticidade. E a voz cantada é o som que vem do peito, vem de dentro, o que há talvez de mais intensamente humano no campo dos sons musicais. Tocar violão e cantar, dessa maneira, é o centro do aprofundamento existencial da bossa nova.

Há também, é claro, a dimensão harmônica e melódica. O desenvolvimento da linguagem violonística e dos arranjos da bossa nova incluiu acordes invertidos e as chamadas dissonâncias, influências advindas do jazz e da música clássica. As harmonias eram sofisticadas e continham, por vezes, séries de modulações tonais que permeavam suas melodias imaginativas (MEDAGLIA, 1974, p. 76). O termo dissonância indica que a superestrutura dos acordes tem um espaço alargado, com a inserção de notas que aumentam a dinâmica entre tensão e distensão: nonas, quintas diminutas, décimas primeiras aumentadas, décimas terceiras, etc. Segundo José Estevam Gava (2002, p. 42) os acordes compactos utilizados percussivamente por João Gilberto podiam, inclusive, dar a ideia de uma ambiguidade tonal. De qualquer forma, a harmonia tradicional encontrava ali sua transcendência, rumo a um novo universo sonoro.

A canção “Chega de saudade” é um bom exemplo de como a linguagem harmônica agrega sentidos, nesse caso, ainda anteriores à letra. A primeira parte da canção é construída ao redor do centro tonal de Dm. Após a introdução, cuja melodia tocada pela flauta já principia em um contexto dissonante, estressando o

nono e o quarto graus, e finaliza com a preparação em um acorde subV7 (Eb7, substituto da dominante), a harmonia então passa a dialogar com a melodia em um recurso que se tornaria uma marca de Tom: a sequência de acordes com baixo cromático: Dm, Dm/C, E7/B, Bbm6, A7, para então voltar a Dm. A harmonia segue sem grandes percalços e, após uma breve variação ao redor da subdominante (Gm), tudo se resolve novamente em torno do centro tonal. O contexto é melancólico e noturno. Ao final da primeira parte, todavia, a harmonia é modulada para D e a melodia passa a obedecer uma escala maior. Não farei aqui uma análise harmônica completa, mas basta dizer que encadeamentos inteligentes, inusitados, à base de várias sequências de acordes dissonantes e invertidos conduzem a harmonia até o final, ao redor do centro tonal de ré maior. Como sói ocorrer, o ambiente torna-se solar, leve e luminoso na mudança da primeira para a segunda parte.

Há, na bossa nova, algo que Gava (2002, p. 36) e Costa e Silva (2010) reputam como um tipo de impressionismo harmônico, carregada que é, a música de Jobim e Gilberto, de tensão e de luzes e cores diversas. Tal influência adentra àquele ambiente pela mão de Tom, que estudou profundamente compositores impressionistas franceses como Debussy e Ravel. O já mencionado Paul Tillich (cf. Maraschin, 2003, p. 198-199), entendia que, no mundo da pintura, o impressionismo francês carregava menor profundidade existencial que o expressionismo alemão, mas gostava mesmo assim, de Cézanne, que é hoje considerado um pós-impressionista. Para Tillich, o impressionismo era por demais superficial.<sup>17</sup> O fato é que impressionismo e expressionismo marcaram, na passagem entre os séculos XIX e XX, um ponto de transição. Apesar dos contrastes entre os movimentos, há também muitos pontos de contato: a pintura ao ar livre, os temas do cotidiano, a experiência direta da cor e da luz, a valorização da subjetividade e da individualidade, entre outros.<sup>18</sup> Talvez a bossa nova, em meados do século XX seja o indício de uma expressão brasileira próxima daqueles movimentos artísticos europeus.

Vinicius de Moraes, é claro, logo compreendeu os sentidos da harmonia e da melodia de “Chega de saudade”, e pensou uma letra que casa perfeitamente com as cores sonoras da canção em duas partes. É revelador o relato de Vinicius ao jornal *Última hora*, ao final dos anos 1960:

Tom repetiu umas dez vezes. Era uma graça total, com um tecido melancólico e plangente, e bastante ‘chorinho lento’ em seu

<sup>17</sup> Cf. Paul Tillich: “Pode-se ver, de fato, nas naturezas mortas de Cézane, nas figuras de animais pintadas por Marc, nas paisagens de Schmidt-Rottluff, ou nos quadros eróticos de Nolde a revelação imediata da realidade absoluta nas coisas relativas, o conteúdo profundo do mundo, experimentado no êxtase religioso do artista, refulgindo por meio das coisas. Essas coisas transformam-se em objetos sagrados” (apud MARASCHIN, 2003, p. 198).

<sup>18</sup> Veja p. ex. a exposição organizada pela Galeria Nacional de Berlin em 2015: “Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende” [“Impressionismo – Expressionismo. Transição na arte”]. Disponível em: <<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/impressionismus-expressionismus-kunstwende/>>. Acesso em: 19/01/2022.



espírito. Fiquei de saída com a melodia no ouvido e vivia a cantarolá-la dentro de casa, à espera de uma deixa para a poesia. Aquilo sim era uma coisa realmente nova, original, inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileiro quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma queixa de dor, cada nota uma saudade de alguém longe.

Mas a letra não vinha. [...] Acho que em toda minha vida de letrista nunca levei surra assim. Fiz 10, 20 tentativas. [...] Já estava ficando furioso. [...]

Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. Fiquei tão contente que cheguei a dar um berro de alegria, para susto de minhas duas filhinhas. Cantei, recantei o samba prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à música, à acentuação das tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, a tudo. Queria, depois dos sambas do Orfeu, apresentar a meu parceiro uma letra digna da sua nova música, pois eu a sentia nova, caminhando numa direção a que não saberia dar o nome, mas cujo nome estava implícito na criação. Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas na sua interpretação a divisão que João Gilberto descobriria logo depois.

Dei o título de “Chega de saudade” recorrendo a um dos versos. Telefonei para Tom e dei um pulo no seu apartamento. O maestro sentou-se ao piano e cantei-lhe o samba duas ou três vezes sem que ele dissesse nada. Depois, vi-o pegar o papel, colocá-lo sobre a estante do piano e cantá-lo ele próprio. E, em breve chamar a sua mulher em tom vibrante: - “Thereza!” (apud HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p. 61-62).

Com a letra de Vinicius, *Chega de saudade* trouxe ao nível da palavra a transição de um lamento para uma celebração.

Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece que ela regresse porque eu não posso mais sofrer  
Chega de saudade, a realidade é que sem ela não há paz, não há beleza  
É só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai  
Mas se ela voltar, se ela voltar que coisa linda, que coisa louca  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que darei na  
sua boca

Dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões de abraços,  
apertado assim, colado assim, calado assim

Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim

Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim

E assim, o reconhecido poeta erudito, em *Chega de saudade*, aproximou-se da fala coloquial, rimando beijinhos e peixinhos. Em referência à poética da bossa nova, Medaglia (1974, p. 87) identificou que os textos:

ilustram as aspirações afetivas e humanas dessa gente. Como que tentando uma reação a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, [...] a imaginação poética da BN foi encontrar na simbologia do ‘amor, o sorriso e a flor’ a sua fonte de inspiração e energia espiritual.

Foi assim, no ano de 1958, pouco tempo depois da composição da canção, que os talentos de João, Tom e Vinicius confluíram no surgimento da bossa nova. Tom forneceu o material harmônico e melódico. Vinicius, a substância lírica. João, uma forma, um jeito novo de tocar e cantar.

## 5. A repercussão

Argumenta-se que o movimento bossa nova, propriamente dito, existiu tão somente entre os anos de 1958 e 1962-1963 (GAVA, 2002, p. 36; TATIT, 2004, p. 179). Falar da repercussão daquele movimento significa, todavia, perspectivar praticamente toda a MPB a partir de 1959, a começar por gigantes como Gilberto Gil, retomando seu relato apresentado no início deste texto; também Chico Buarque de Holanda (2006), que afirma ter se tornado compositor tentando, inicialmente, imitar a bossa nova, para depois criar uma linguagem própria; Caetano Veloso, que continuou compondo canções de inspiração bossa-novista ao longo de toda a carreira; assim como Edu Lobo, Djavan, Ivan Lins, Dori Caymmi, Danilo Caymmi e por aí fora. Isso sem falar de bossanovistas da primeira hora como Roberto Menescal, Carlos Lyra e Wanda Sá, que ainda estão em atividade. A lista é longa. Penso que uma das formas de se aferir a autenticidade e a profundidade espiritual de um movimento cultural é observando sua repercussão e seus desdobramentos. Ou seja, os significados que se perpetuam e se transformam.

Luiz Tatit (2004, p. 179) refere-se àqueles primeiros cinco anos da bossa nova como uma intervenção “intensa”, que “criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”. Há, todavia, na percepção de Tatit, também uma dimensão “extensa” da bossa nova, “que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras canções compostas no país”. Ao primeiro gênero, pertencem, além de Tom, João e Vinicius, também Menescal, Carlinhos Lyra, Nara Leão, Bôscoli, e os demais já mencionados jovens da zona sul, assim como os também já mencionados precursores, como Farney, Alf e Os cariocas. Já ao segundo gênero, pertencem apenas Tom Jobim e João Gilberto.

“Extensa”, neste caso, não diz respeito à longevidade das canções produzidas no período. Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto

Menescal e outros citados são autores de canções definitivas do repertório brasileiro. Estamos nos referindo ao projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico. Trata-se, mais precisamente, de uma atitude de revelação de pontos essenciais que vão se firmando – mas ao mesmo tempo se ocultando – no interior de um imenso repertório musical que tende a esmagar seus principais matizes de confecção. [...] o que ficou como característica básica de sua atuação artística [de Jobim e Gilberto], como forma de conduta que passou a inspirar seus sucessores, foi justamente esse último aspecto que compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical. Há momentos da história da canção, da carreira de um artista ou mesmo da história de uma única composição em que o tratamento depurador da bossa nova se faz necessário. Nesse sentido, o gesto bossa-nova é extenso. Tanto Jobim como João Gilberto jamais abdicaram desse gesto. (TATIT, 2004, p. 179-180).

A análise é precisa. A bossa nova tem um significado cultural que se expande para além de sua própria realização histórica. O mergulho na tradição musical profunda do Brasil levado a cabo por Jobim e Gilberto, e a consequente depuração que dele resultou, foi o que permitiu a novidade de sua linguagem. Esse mergulho inclui, é claro, o já mencionado samba, mas também o transcende rumo à cultura dos sertões do Brasil. A obra de Jobim e Gilberto carrega, nesse sentido, o mesmo interesse, a mesma força e a mesma grandeza das obras de Villa-Lobos e Guimarães Rosa. Mesmo dialogando com linguagens musicais exógenas, como o *cool jazz* e a música erudita, o significado estendido da bossa nova é o de mergulhar na tradição para reinventá-la. Este é, segundo Tatit, o gesto extenso que fica como legado para a MPB como um todo.

Mas fica, também, e isso é de fácil percepção, o jeito bossa-nova de cantar, de tocar violão, de escrever letras, de compor canções, bem como de harmonizá-las e de arranjá-las. E como notou Tatit, isso está tão enraizado na cultura da MPB que pode por vezes se ocultar. Não é difícil acontecer de alguém não compreender a grandeza e a importância de Jobim e Gilberto pelo simples fato de a linguagem que eles criaram estar tão naturalmente imbricada culturalmente que atravessa, sem que se perceba, os modos de tocar, cantar e pensar a música e o Brasil. A batida do violão é o maior exemplo disso. Mas também o sotaque das harmonias de Jobim e Gilberto pode ser percebido inequivocamente ao longo de toda a história da MPB a eles posterior, inclusive em estilos mais distantes da bossa nova, como o rock, por exemplo. Pense em Los Hermanos.

Quanto à repercussão internacional da bossa nova, há uma perspectiva interessante no filme “A música segundo Tom Jobim”, de 2012, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e por Dora Jobim, com roteiro de Miúcha e Nelson Pereira dos Santos. O filme foi totalmente produzido com música, sem uso algum

da palavra falada. Trata-se de um grande passeio pela paisagem sonora da bossa nova e da obra de Jobim. Traz também, todavia, inúmeras imagens que atestam a repercussão da bossa nova ao redor do mundo, não apenas no ambiente do jazz dos EUA. Para citar, mesmo assim, apenas alguns dos grandes do jazz estadunidense que dialogaram com a bossa nova, deveríamos lembrar de Miles Davies, Stan Getz, Gerry Mulligan, Charlie Bird, Tony Bennett, Dizzy Gillespie, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, entre outros. Há, também, nos chamados *real books* – livros de partituras e harmonias de standards do jazz, com ampla circulação internacional entre os instrumentistas – diversos dos clássicos da bossa nova. Na verdade, até hoje, qualquer músico de jazz que se preze deve ter na ponta dos dedos canções como “Samba de uma nota” só ou “Desafinado”. Também o filme “Tom e a Bossa”, de Walter Salles (1993) traz relatos nesse sentido, com falas significativas de Gerry Mulligan, Bernard Birnbaum (diretor de TV da CBS que dirigiu a filmagem do famoso show no Carnegie Hall, em 1962) e Henry Mancini. O ponto em comum é que todos trazem relatos de como a música de Jobim e Gilberto impactou o ambiente musical estadunidense, especialmente o jazz.

...

Gostaria, por fim, de encerrar com uma ideia do poeta Michael Longley, que sublinha a dimensão existencial da arte, que nos trouxe até aqui:

Gosto da noção aristotélica de catarse. E acho que o que arte pode fazer é te afinar. Ou seja, se você pensa em um violino desafinado e em afiná-lo para que fique afinado, acho que é isso que a arte é, e é isso que ela faz. E boa arte, bons poemas, tornam as pessoas mais humanas, as tornam mais inteligentes, as tornam mais sensíveis e emocionalmente puras do que poderiam ser de outra forma.<sup>19</sup>

Afinada ou desafinada, a promessa, enfim, *never ends*. A bossa nova permanece como utopia e como um convite à entrega e ao esvaziamento. Chega de saudade!

## Referências

ALVES, Rubem. **O que é religião**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALVES, Rubem. **O suspiro dos oprimidos**. São Paulo: Paulinas, 1984.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade, a história e as histórias da bossa nova**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://onbeing.org/programs/the-vitality-of-ordinary-things/>. Acesso em 23/01/2022.

BUARQUE, Chico. Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves *et al.* NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 161-196.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Histórias de canções: Tom Jobim**. São Paulo: Leya, 2012.

LEEUW, Gerardus van der. **Sacred and profane beauty, the Holy in Art**. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos**, n. 34, novembro de 1992, p. 63-70.

MARASCHIN, Jaci. Na Bienal de Veneza com Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 4, Dezembro de 2003, p. 182-205.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 67-123.

NAVES, Santuza Cambraia; BRITTO, Paulo Henriques. Entre o experimentalismo e a reverência à tradição. In: BACHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**, ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 29-47.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral, uma polêmica**. Trad. Paulo Cesar de Souza. 11ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SÁ, Wanda. Eu canto tocando. (Entrevista a Santuza Naves, Kate Lyra, Heloisa Tapajós, Juliana Jabor e Thais Medeiros) In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 22-40.

SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. **Alea**, vol. 12, n. 1, janeiro-junho, 2010, p. 107-122.

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

TILLICH, Paul. **Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX**. Trad. Jaci Maraschin. 2ª ed. São Paulo: ASTE, 1999.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**, uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**, ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.