

MÚSICA



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

**O arranjador Tom Jobim e a
bossa nova: uma análise de
quatro arranjos (1954 – 1961)**

Flávio Tavares Pereira Mendes

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Julho / 2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FLÁVIO TAVARES PEREIRA MENDES

O ARRANJADOR TOM JOBIM E A BOSSA NOVA:
uma análise de quatro arranjos (1954 a 1961)

RIO DE JANEIRO

2026

FLÁVIO TAVARES PEREIRA MENDES

O ARRANJADOR TOM JOBIM E A BOSSA NOVA:
uma análise de quatro arranjos (1954 a 1961)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música. Área de Concentração: Música. Linha de pesquisa: Documentação e História da Música.

Orientadora: Profa. Dra. Maya Suemi Lemos

Coorientador: Prof. Dr. Pedro Aragão

RIO DE JANEIRO

2026

M538

Mendes, Flávio Tavares Pereira

O arranjador Tom Jobim e a bossa nova: uma análise de quatro arranjos (1954 - 1961) / Flávio Tavares Pereira Mendes. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.

180 f

Orientadora: Maya Suemi Lemos.

Coorientador: Pedro de Moura Aragão.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. Arranjo. 2. Bossa Nova. 3. Análise musical. I. Lemos, Maya Suemi , orient. II. Aragão, Pedro de Moura , coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

O arranjador Tom Jobim e a bossa nova: uma análise de quatro arranjos (1954 - 1961)

por

Flávio Tavares Pereira Mendes

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **MAYA SUEMI LEMOS**
Data: 17/07/2026 11:26:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maya Suemi Lemos – orientadora

Documento assinado digitalmente
 **PEDRO DE MOURA ARAGAO**
Data: 19/07/2026 11:26:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Aragão – coorientador

Documento assinado digitalmente
 **CLIFFORD HILL KORMAN**
Data: 19/07/2026 15:47:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Clifford Korman

Documento assinado digitalmente
 **CARLOS GONCALVES MACHADO NETO**
Data: 19/07/2026 18:25:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cacá Machado

Conceito: **APROVADO**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Isabel e Ribamar, por terem me iniciado na escuta da música na infância, pelo apoio na minha escolha por viver de música e pelo incentivo de toda a vida. À minha avó materna, Esmeralda, que vive na memória, pelos caminhos musicais iniciados no piano de sua casa.

Aos meus filhos, Mig e Ana, incentivadores fiéis e atentos críticos.

À minha namorada, Ju, por tudo e pela primeira leitura do texto, com as melhores sugestões e reflexões.

À minha família, meus irmãos, Dani, Gui, Pedro e Gabi, meus tios Carlos e Cristina, e quem mais chegou, Selma, D. Idalina, Adriana, Felipe, Luanna, André, Laura, Lucas, Yuri, Maria e Xico.

Aos meus mestres da vida na música, André Protásio (mestre dos arranjos), Roberto Menescal (mestre total), e aos imensos Bibi Ferreira e Danilo Caymmi, pela confiança em tantos anos caminhando juntos.

Ao meu amado grupo vocal Equale, e a todos que estão ou passaram pelo grupo nesses últimos trinta anos, todos aqui representados por Valéria Lobão, por tudo. À família Bossacucanova, por tanto que a gente viveu junto pelo mundo em mais de vinte anos, me dando a chance de estar no palco com os maiores nomes da bossa nova.

Aos meus amigos, aqui representados por Lúcia Andrade pela revisão técnica dessa dissertação; e aos colegas músicos, de Brasília, do Rio, de São Paulo e do mundo todo.

Um agradecimento especialíssimo para a minha orientadora, Maya Suemi Lemos, pela confiança, incentivo e tudo mais. Agradeço também ao meu coorientador Pedro Aragão e às professoras Clara Sandroni e Martha Tupinambá de Ulhôa, fundamentais para o meu percurso nesses dois anos. Aos professores Cliff Korman e Cacá Machado, pelas excelentes contribuições na qualificação.

À CAPES, pelo apoio financeiro de 12 meses para essa pesquisa.

*“O que eu queria era escrever arranjo. Eu nunca quis cantar.
Queria escrever arranjos para os outros”.*

Antônio Carlos Jobim

(in Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 84).

RESUMO

Esta dissertação analisa o impacto do surgimento da bossa nova nos arranjos musicais escritos por Antônio Carlos Jobim, investigando transformações estéticas e paradigmáticas em sua prática de arranjo e o modo como a nova forma de execução do samba proposta por João Gilberto influenciou esse processo. Embora a literatura sobre a bossa nova tenha abordado amplamente seus aspectos históricos, estilísticos e culturais, o arranjo musical como objeto de análise permanece relativamente pouco explorado. A pesquisa fundamenta-se em uma abordagem qualitativa que articula revisão bibliográfica e análise musical comparativa. Inicialmente, apresenta-se um panorama do arranjo na música popular brasileira, com ênfase nas contribuições de Pixinguinha e Radamés Gnattali e na formação de Tom Jobim como arranjador. Em seguida, constitui-se um *corpus* composto por quatro arranjos assinados por Jobim, transcritos a partir de manuscritos preservados e de gravações fonográficas e submetidos a uma análise musical sistemática. O *corpus* compreende quatro análises sendo duas de arranjos diferentes de *Outra vez* (1954 e 1960), uma de *Estrada do sol* (1958) e uma de *Coisa mais linda* (1961). A análise comparativa desses arranjos permite identificar permanências e transformações nas práticas de arranjo de Jobim associadas ao surgimento da bossa nova, contribuindo para a compreensão do arranjo como dimensão estruturante da estética do gênero.

Palavras-chave: Arranjo. Bossa nova. Análise musical. Música brasileira.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the impact of the emergence of bossa nova on the musical arrangements written by Antônio Carlos Jobim, examining aesthetic and paradigmatic transformations in his arranging practice and the manner in which the new approach to performing samba proposed by João Gilberto influenced this process. Although the literature on bossa nova has extensively addressed its historical, stylistic, and cultural dimensions, musical arrangement as an object of analysis remains relatively underexplored. The study is grounded in a qualitative approach that integrates bibliographical review, and comparative musical analysis. It begins with an overview of the development of arrangement in Brazilian popular music, with particular emphasis on the contributions of Pixinguinha and Radamés Gnattali and on Jobim's formation as an arranger. It then establishes a corpus consisting of four arrangements signed by Jobim, transcribed from preserved manuscripts and phonographic recordings and subjected to systematic musical analysis. The corpus comprises two versions of *Outra vez* (1954 and 1960), *Estrada do sol* (1958), and *Coisa mais linda* (1961). The comparative analysis of these arrangements makes it possible to identify continuities and transformations in Jobim's arranging practices associated with the emergence of bossa nova, thereby contributing to an understanding of arrangement as a structuring dimension of the genre's aesthetic.

Keywords: Arrangement. Bossa nova. Musical analysis. Brazilian music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - ARRANJOS	21
1.1 CONCEITUANDO ARRANJO	21
1.2 ARRANJOS NA MÚSICA BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	26
CAPÍTULO 2 - O ARRANJADOR TOM JOBIM	38
2.1 NO CUBO DAS TREVAS	40
2.2 ANOS MODERNOS	52
2.3 O ARTISTA DO MUNDO	66
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES DOS ARRANJOS	71
3.1 PARTITURAS	73
3.2 ANÁLISE DE OUTRA VEZ NA GRAVAÇÃO DE DICK FARNEY	75
3.2.1 <i>Um pouco de história</i>	75
3.2.2 <i>Transcrição da gravação</i>	78
3.2.3 <i>Descrição da gravação</i>	84
3.2.4 <i>Sonoridade</i>	85
3.2.5 <i>Harmonia</i>	86
3.2.6 <i>Melodia</i>	87
3.2.7 <i>Ritmo</i>	88
3.2.8 <i>Contracanto</i>	89
3.2.9 <i>A forma do arranjo</i>	91
3.3 ANÁLISE DE OUTRA VEZ NA GRAVAÇÃO DE JOÃO GILBERTO	92
3.3.1 <i>Um pouco de história</i>	92
3.3.2 <i>Transcrição da gravação</i>	96
3.3.3 <i>Descrição da gravação</i>	100
3.3.4 <i>Sonoridade</i>	101
3.3.5 <i>Harmonia</i>	102
3.3.6 <i>Melodia</i>	104
3.3.7 <i>Ritmo</i>	106
3.3.8 <i>Contracanto</i>	107
3.3.9 <i>A forma do arranjo</i>	110
3.3.10 <i>Comparação entre esses dois arranjos</i>	111
3.4 ANÁLISE DE ESTRADA DO SOL NA GRAVAÇÃO DE MARIA HELENA RAPOSO (1958)	112
3.4.1 <i>Um pouco de história</i>	112
3.4.2 <i>Transcrição da gravação</i>	115
3.4.3 <i>Descrição da gravação</i>	121
3.4.4 <i>Sonoridade</i>	122
3.4.5 <i>Harmonia</i>	126
3.4.6 <i>Melodia</i>	128
3.4.7 <i>Ritmo</i>	129
3.4.8 <i>Contracanto</i>	132
3.4.9 <i>A forma do arranjo</i>	134
3.5 ANÁLISE DE COISA MAIS LINDA NA GRAVAÇÃO DE JOÃO GILBERTO (1961)	135
3.5.1 <i>Um pouco de história</i>	135
3.5.2 <i>Transcrição da gravação</i>	137
3.5.3 <i>Descrição da gravação</i>	141
3.5.5 <i>Harmonia</i>	143
3.5.6 <i>Melodia</i>	144

3.5.7 Ritmo	145
3.5.8 Contracanto	147
3.5.9 A forma do arranjo	148
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	157
ANEXOS	163

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo examinar as transformações estéticas e musicais nos arranjos de Antônio Carlos Jobim associadas ao lançamento do compacto simples de João Gilberto em 1958, que inclui as gravações de *Chega de saudade* (Jobim/Vinicius de Moraes) e *Bim bom* (Gilberto). Parte-se do pressuposto de que a emergência da bossa nova configurou uma inflexão estilística relevante no campo da música produzida pela indústria fonográfica do período, implicando uma rearticulação dos procedimentos de arranjo, especialmente no que se refere ao tratamento rítmico, à organização textural, à relação entre melodia e acompanhamento e à articulação entre voz e conjunto instrumental.

A metodologia consiste na transcrição e análise comparativa de quatro arranjos selecionados - dois anteriores e dois posteriores à consolidação da bossa nova - com o objetivo de identificar continuidades e deslocamentos nos modelos de escrita adotados por Jobim, bem como os paradigmas que passam a prevalecer após a introdução da nova batida do samba e da nova concepção de canto propostas por João Gilberto. As análises musicais são precedidas por uma contextualização histórica, com ênfase no desenvolvimento da música urbana carioca (sobretudo do chamado samba-canção) até a emergência do que veio a ser denominado bossa nova no final da década de 1950.

O arranjador Tom Jobim foi ativo participante – como compositor e arranjador - do samba-canção (também conhecido como samba de fossa ou samba de meio do ano), assim como foi o primeiro arranjador “bossanovista”, sendo responsável pelos arranjos do primeiro compacto de João Gilberto, lançado em 1958, e também pela quase totalidade dos arranjos dos três primeiros álbuns do cantor e violonista baiano.

A atuação de Jobim como arranjador é pouco estudada e comentada, sendo frequentemente relegada a nada mais do que uma nota de rodapé em sua biografia. Trabalhos, como o de Luiz Duarte (2010), abordam a colaboração do arranjador Claus Ogerman com as composições de Jobim, mas não há pesquisas que se concentrem exclusivamente em sua função como arranjador. Consequentemente, não há estudos dedicados à análise dos arranjos elaborados por Jobim entre 1954 e 1961, período durante o qual o arranjo foi sua função principal dentro da indústria fonográfica brasileira e com a qual a sua carreira se iniciou. A ausência de um estudo sobre esse momento da sua trajetória e sobre a sua escrita de arranjos, em nossa opinião, é um dos pontos que justifica esta pesquisa.

É raro que o ouvinte leigo (não profissional de música) entenda exatamente qual é a função de um arranjador no processo criativo que resulta em uma apresentação ao vivo ou em uma gravação de uma canção. Para melhor entendimento daquilo que designamos com o termo arranjo, essa dissertação se inicia buscando uma conceituação do termo arranjo, partindo da bibliografia recente, que inclui trabalhos de Almada (2000), Aragão (2001), Teixeira (2001), Duarte (2010), Pereira (2020) e Lana (2022).

O presente trabalho surge como um desdobramento quase natural da minha trajetória como músico profissional. Sou arranjador há quase 30 anos, com muitos trabalhos relacionados à bossa nova. Descreverei nessa introdução parte da minha trajetória de músico profissional e como surgiu a minha motivação pessoal para estudar a bossa nova a partir dos seus arranjos, um ponto de vista ainda não explorado nos estudos acadêmicos em música. E é esse contexto, que parte de uma trajetória pessoal, que justifica também o uso da primeira pessoa que passei a fazer neste ponto.

Nasci em uma casa extremamente musical: meus pais, que se casaram em Petrópolis/RJ, eram atuantes na cena musical da cidade no início da vida adulta como cantores de grupos vocais, e o meu pai também era letrista. O grupo vocal do qual participavam venceu um Festival Universitário da cidade em 1968, cujo prêmio era a gravação de um compacto duplo com as primeiras colocadas e a oportunidade de cantar em um intervalo do III Festival Internacional da Canção no Maracanãzinho, no mesmo ano. *In loco*, o jovem casal testemunhou a histórica vaia para *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque.

Durante toda a infância eu acompanhava o gosto musical dos meus pais sentado ao lado da vitrola em que se ouvia, mais do que tudo, a MPB surgida na época dos festivais. Não me lembro de ter em casa algum disco especificamente de bossa nova, nenhum de João Gilberto, nenhum de Carlos Lyra. Do Tom me lembro de Matita Perê, com o Tom já mais afastado da bossa nova.

Na adolescência, morando em Brasília e já tocando violão, comprei um disco duplo do João Gilberto, de voz e violão, gravado ao vivo em Montreux, em 1986. Um mundo se abriu. Voltei a passar as tardes ao lado da vitrola, mas agora buscando aprimorar a minha batida no violão e tentando tirar de ouvido aqueles acordes dissonantes.

Mal comparando e guardadas as devidas proporções, o impacto que eu senti deve ter sido parecido com o impacto que a geração formadora da MPB teve ao ouvir João Gilberto pela primeira vez. Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Edu Lobo, ouviram pela primeira vez essa batida quando tinham entre 14 e 16 anos e essa

experiência foi, para eles, “um divisor de águas” (Naves, 2014, p. 31). Todos os citados passaram a tocar violão depois do contato com a seminal bossa nova.

Na faculdade, escolhi estudar Arquitetura pois na UNB (Universidade de Brasília) só havia disponível o curso de música erudita. O que eu não imaginava na época é que muitos músicos cursaram Arquitetura (Chico Buarque, Tom Jobim, Billy Blanco, Danilo Caymmi) e muitos arquitetos foram também músicos amadores (Oscar Niemeyer tocava violão, João Filgueiras Lima, o Lelé, tocava piano). Por essa pequena amostra, é possível inferir que há uma ligação entre as duas áreas, possivelmente nas infinitas formas e estruturas de ocupação do espaço seja ele físico ou sonoro.

Terminei o curso muito rapidamente porque já tinha em mente me mudar para o Rio de Janeiro e me aprofundar no estudo de música. Entrei para o Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, o CIGAM, onde estudei com o mestre húngaro, Ian. E procurei no Rio um amigo dos meus pais do tempo de Petrópolis, grande músico, produtor e arranjador, Raymundo Bittencourt, que vinha a ser, simplesmente, sócio de Roberto Menescal no selo Albatroz. Consegui uma vaga de assistente de produção do Menescal. O que mais um músico amante de bossa nova poderia querer aos 20 e poucos anos?

De lá para cá foram, e ainda são, muitos anos trabalhando com o mestre, e, para encurtar a história de 30 anos, foi através do Menescal que trabalhei, arranjei, toquei, dividi palco ou viajei em turnês, com músicos como Carlos Lyra, Joyce Moreno, João Donato, Leny Andrade, Marcos Valle, Wanda Sá, Oscar Castro Neves, Alaíde Costa, Bossacucanova (entrei como guitarrista no grupo de *sub* do Menescal e fiquei por mais de vinte anos) e Nana, Dori e Danilo Caymmi, e isso só pra citar os nomes mais próximos da bossa nova. Para o Danilo arranjei e produzi alguns discos, e um deles, em homenagem a Tom Jobim, me rendeu uma indicação como melhor arranjador do ano de 2018 no 29º Prêmio da Música Brasileira. É oportuno também mencionar os quase quinze anos em que trabalhei com a atriz e cantora Bibi Ferreira. Como arranjador, diretor musical e maestro da artista carioca, foram anos desenvolvendo arranjos para as formações mais diversas e a escrita para as grandes orquestras que muitas vezes a acompanhavam em seus shows.

Em 2020, com o *lockdown* provocado pela epidemia de Covid-19, com todos os trabalhos interrompidos, me dediquei a um sonho antigo: falar sobre arranjos (especialmente da música brasileira) em vídeos exibidos pela internet. O projeto incluía a análise de um arranjo específico (de uma forma que um leigo em música também pudesse compreender) acompanhado de uma contextualização histórica do artista na época da gravação.

Ainda na fase embrionária do projeto, em conversa telefônica com Dori Caymmi, ele fez um comentário a seu estilo: “Para que fazer isso, Flávio? Só quem se interessa por arranjo somos nós, arranjadores, ninguém vai querer ver esses vídeos”¹. Entendi o que o mestre quis dizer: arranjo é algo desconhecido para a imensa maioria de ouvintes de música. Considerando que a ideia era justamente lançar luz sobre esse ofício, segui com meu propósito (dedicando inclusive alguns episódios a analisar arranjos do próprio Dori).

Criei, assim, o programa *O Arranjo*, que de uma certa forma modificou o meu rumo profissional, ampliando-o, e estou seguro em afirmar que foi a produção desses programas, veiculados no YouTube, que me trouxe ao processo de seleção do mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Toda a produção do programa, do início ao fim, era (e ainda é) feita exclusivamente por mim, especialmente a pesquisa e o roteiro, o que me levou a um aprofundamento no estudo da música brasileira da segunda metade do século XX através de livros, textos, vídeos, teses e dissertações.

Nesses cinco anos, *O Arranjo* manteve uma audiência constante e deu uma visibilidade ao meu trabalho que eu nunca tinha tido em anos como músico, arranjador ou diretor musical. A partir daí cresce também a necessidade de continuar estudando e me aprofundando nas pesquisas sobre arranjos e, ao entrar no mestrado, escolhi como ponto de partida o gênero ou estilo de música que mais me acompanha em todos esses anos: a bossa nova. E, mais especificamente, me proponho então a estudar os arranjos do músico que criou, junto com João Gilberto, a sonoridade que até hoje se reconhece como bossanovista: Antônio Carlos Jobim.

Nas leituras que me acompanhavam na produção dos vídeos sobre a bossa nova frequentemente se mencionava seu surgimento como uma ruptura profunda com as estruturas da música brasileira de então, caracterizando-se como uma “refundação” da nossa música popular, especialmente em contraste com o samba-canção, estilo que predominava nas paradas de sucessos logo antes da bossa nova. Essa interpretação sempre me pareceu, no mínimo, controversa e simplista, além de carregar um traço ideológico considerável. Embora novos paradigmas de canto, execução do ritmo do samba no violão e arranjo fizessem parte da proposta bossanovística, também era possível identificar uma significativa continuidade das transformações que a música brasileira vinha experimentando desde a década de 1930, especialmente nas melodias e harmonias, que se tornavam mais complexas. Havia, sem dúvida, uma revalorização do samba, particularmente nos discos de João Gilberto, que selecionava algumas canções do repertório dos anos 1940 para interpretar em seu estilo único. Eram sambas

¹ Conversa telefônica em meados de maio de 2020.

de compositores como Geraldo Pereira, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Bide e Marçal, que haviam sido lançadas por cantores como Orlando Silva, Silvío Caldas e por grupos vocais como Garotos da Lua, Bando da Lua e Anjos do Inferno.

Passado o preâmbulo pessoal, volto a esse trabalho e, portanto, à primeira pessoa do plural. Desde o início não nos interessou analisar o surgimento da bossa nova sob a perspectiva da monumentalidade ou da genialidade de alguns poucos artistas excepcionais. Em vez disso, procuramos compreender o processo de construção desses paradigmas, uma sucessão de acontecimentos complexos e multifacetados, como é comum em processos dessa natureza. Contudo, não podemos deixar de reconhecer que houve um momento específico em que esse movimento foi divulgado para o grande público pela primeira vez.

O impacto surgido após o lançamento do compacto de João Gilberto de 1958, contendo *Chega de saudade* (Tom e Vinícius) e *Bim bom* (João Gilberto), foi contundente. Não era só a chegada de uma batida nova de violão no samba. Afinal, ela já aparecera, no mesmo ano, no disco de Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais*, em que João Gilberto toca violão na gravação da mesma *Chega de saudade*, e com o mesmo arranjador, Tom Jobim. O que surpreendeu foi a estética da gravação.

O aspecto mais audível da mudança estética trazida pela bossa nova, da forma como foi percebida na época, é a relação entre o canto coloquial, quase falado, de João Gilberto e a sua batida nova de samba, assim descrito nas palavras de Tom Jobim:

A grande contribuição rítmica da bossa nova é que quando João Gilberto cantava [...] havia um jogo rítmico entre o violão, a voz e a bateria [...]. Havia uma combinação rítmica da melodia com a harmonia, quer dizer, a harmonia num ritmo e a melodia noutro. Muitas vezes a coisa caindo com a diferença de semicolcheias (Jobim *In* Garcia, 1999, p. 136).

Existe uma vasta, variada e consolidada bibliografia dedicada à bossa nova, que aborda sob múltiplas perspectivas musicais e extramusicais, como se observa nos trabalhos de Augusto de Campos (1986), Ruy Castro (1990), Walter Garcia (1999), Frank Kuehn (2004), Marcos Napolitano (2005), Stella Caymmi (2008), Zuza H. de Mello (2008), Carlos Pianta (2010) e Pedro Teixeira (2011). Esses autores identificam e descrevem elementos considerados centrais para a sua caracterização, tais como a batida de violão, o canto e as letras das canções, bem como seus contextos históricos, culturais e sociais.

Entretanto, apesar da amplitude e diversidade dessa produção, observa-se uma lacuna significativa no tratamento sistemático do arranjo musical enquanto categoria analítica autônoma. A dimensão do arranjo permanece, em grande medida, implícita ou secundarizada,

o que limita a compreensão dos processos propriamente musicais envolvidos na constituição da estética da bossa nova. Em particular, não se encontra na bibliografia acima citada um exame robusto do impacto estético produzido pela economia de meios e pela concisão formal dos arranjos.

Textos críticos da época, como o de Júlio Medaglia (*in* Campos, 1986), e trabalhos acadêmicos, como os de Garcia (1999) e Teixeira (2011), tangenciam aspectos relacionados aos arranjos, porém sem colocá-los no centro de suas análises. Suas observações a respeito dos arranjos aparecem sobretudo como comentários pontuais, oferecendo um panorama geral da sonoridade das gravações bossanovistas. Carlo Pianta (2010), em sua dissertação *A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim*, explicita de forma consistente a parceria Gilberto-Jobim na construção do movimento, mas não se dedica aos arranjos resultantes desse encontro.

É bastante significativo que no texto de contracapa que escreveu para o disco *Chega de Saudade*, Tom Jobim cite como influenciados por João Gilberto primeiro os arranjadores, e só depois os músicos. E que, ainda, destaque a importância que João teria dado para os arranjos desse disco, informando, inclusive, que o próprio João participou da produção desses arranjos:

João Gilberto é um baiano “bossa nova” de vinte e sete 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 a sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos nesse *long-playing* Joãozinho participou ativamente, seus palpites, suas ideias, estão todas aí (Jobim, texto de contracapa do LP *Chega de saudade*, *apud* Cabral, 1997, p. 145).

A declaração de Tom Jobim evidencia a centralidade do arranjo no pensamento musical dele e do João na formatação do que viria a ser chamado de bossa nova. Nesses arranjos estão representados aspectos que se confundem com o que é reconhecido como característico da própria bossa nova: são concisos, econômicos, e nas palavras de Júlio Medaglia, reduzem e concentram “ao máximo os elementos [...] musicais” (Medaglia *In* Campos, 1986, p. 78).

Segundo Paulo Jobim (Jobim, 2001. vol. 1, p. 8), filho de Tom, a parceria Jobim/Gilberto lança uma nova concepção de arranjo na música brasileira, nessa nova forma de tocar samba, em vários aspectos. O acompanhamento rítmico muda, saem pandeiros, tamborins e surdos e fica a bateria, desprovida de tom-tons, surdos, pratos de ataque e bumbos. O violão é o centro da base, a princípio o contrabaixo é descartado e o piano aparece pontualmente nos arranjos, mas sem função de sustentar a harmonia. A forma de utilização de cordas e sopros também muda, como veremos mais especificamente à frente nesse texto. Essa é a sonoridade da bossa nova.

Com o som do violão bem à frente sonoramente, destacado na mixagem nos discos de bossa nova (em especial nos discos de João Gilberto), podemos pensar no sentido de espacial dessa sonoridade². O instrumento violão tem pouca projeção de som, se comparado com o piano e a bateria, por exemplo. Para que o som do violão seja bem audível, sem microfonação, se faz necessário que o ouvinte se aproxime dele, há uma necessidade de proximidade física. As reuniões no início da bossa nova, notadamente em apartamentos da Zona Sul carioca, promoviam essa escuta de proximidade, confidencial. Portanto a fonografia, a sonoridade dos álbuns de bossa nova, com o destaque do violão, parece mimetizar a intimidade daqueles encontros, como se o ouvinte do disco estivesse presente no ambiente dos músicos.

Buscaremos ponderar, também, o que Marcos Napolitano (2010) denomina os “mitos de ruptura” construídos em torno da bossa nova, como se esta negasse todo o passado da música brasileira. Na visão desse historiador, existia na década de 1950 um “projeto nascente, mas ainda difuso: o de construir uma música popular a um tempo só sofisticada e universal, despojada e popular” e um marco desse projeto foi a montagem da peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, em 1956, com músicas de Tom Jobim e Vinícius. As canções da peça, ainda um tanto solenes e distantes do despojamento trazido pela bossa nova, sublimavam o batuque e o apelo corpóreo do samba e criaram um ponto de saturação estética e cultural na canção moderna brasileira. E o surgimento da bossa nova “seria o resultado dessa saturação experimentada ao longo da década de 1950 e não rejeição do passado musical por si mesmo” (Napolitano, 2010, p. 70).

Tentaremos evitar alguns vícios de trabalhos sobre a história da música popular apontados por José Geraldo Vinci de Moraes no texto *História e música: canção popular e conhecimento histórico*, buscando: a) evitar a excessiva centralidade em uma biografia de um grande artista, o gênio criador que com sua experiência e capacidade artística produz as transformações de estilos e movimentos; b) evitar a centralidade na obra de arte em si, como se ela existisse fora de seu tempo e história; c) evitar enxergar a “linha evolutiva” da música popular brasileira como uma sequência de gêneros e estilos com temporalidade estabelecida própria, como que independentes do tempo histórico da sociedade. Tentaremos fugir desses vícios tendo a noção das nossas limitações enquanto não-historiadores de ofício.

E também enquanto não-historiadores de ofício tentaremos encarar o desafio de entender o conjunto bibliográfico sobre música popular brasileira para além da narrativa

² Voltando às aulas de arquitetura: na primeira aula de Introdução à Arquitetura a professora, cujo nome se perdeu na memória, escreveu no quadro uma frase atribuída ao poeta Mario Quintana: “a música é a arquitetura do tempo, e a arquitetura é a música do espaço;”.

anedótica e pitoresca - principalmente o do século XX, que foi basicamente escrito por jornalistas e pesquisadores distantes do meio acadêmico. Os historiadores Orlando de Barros (na sua tese de doutorado transformada em livro, *Custódio Mesquita – um compositor romântico no tempo de Vargas*, 2001) e Vinci de Moraes (em *Criar um mundo do nada – a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*, 2019) apontam com clareza a origem dos trabalhos de pesquisadores com Ary Vasconcellos, Jota Efegê, Lúcio Rangel, entre outros, que empreenderam pesquisas extensas, repletas de fontes, mas que por vezes tomaram partido e buscaram definir uma tradição da música brasileira a partir de suas posições ideológicas. Nossa pesquisa analisou obras de autores de uma ou duas gerações à frente desses pioneiros, livros como os de Sergio Cabral, José Ramos Tinhorão, Jairo Severiano, Zuza Homem de Mello e Ruy Castro, dentre outros. Todos esses autores atuaram (ou atua, no caso de Castro) no jornalismo cultural³, que possui ideologias e finalidades próprias, e escreveram livros reconhecidos e com expressivas vendas, desde a década de 1960 até os dias atuais. Esse trabalho se propõe a evitar aderir ou endossar qualquer dessas posições, entendendo, no entanto, que a posição neutra seja sempre ilusória, pois estamos sempre e necessariamente situados historicamente.

A metodologia adotada nesta pesquisa fundamenta-se na transcrição e na análise comparativa de arranjos selecionados de Antônio Carlos Jobim, anteriores e posteriores ao advento da bossa nova. Será realizada uma análise comparativa de dois arranjos escritos por ele para a canção *Outra vez*: o arranjo da primeira gravação, realizada por Dick Farney em 1954, e o arranjo elaborado para o segundo *LP* de João Gilberto, lançado em 1960. Essa comparação tem por objetivo identificar deslocamentos nos procedimentos de escrita, particularmente no que se refere à organização textural, ao tratamento rítmico e harmônico e à configuração formal do arranjo, incluindo a presença ou ausência de introduções melódicas e *intermezzos* instrumentais.

A escolha de analisar dois arranjos de Jobim para a mesma composição nos pareceu adequada por alguns motivos: em primeiro lugar porque são bem distintos entre si. O arranjo para Dick Farney é o primeiro arranjo para orquestra escrito e gravado de Jobim, depois de anos trabalhando em gravadoras e tendo alguns mestres de arranjo, especialmente Radamés Gnattali.

³ “Os que militam nos periódicos se sentem à vontade com a segmentação e a diversidade presentes no entretenimento e na canção popular” (BARROS, 2001, p. 15); “[...] os sujeitos envolvidos nesse criativo e extraordinário processo intelectual produziram uma escuta e uma crítica musical polifônica – cronista, jornalística, radiofônica e bibliográfica – muito particular para a época, esboçando a construção de uma historiografia marcante e influente que se institucionalizou nas décadas de 1970[...]” (MORAES, 2019, p. 11).

Já o arranjo para João Gilberto foi feito seis anos depois, com Jobim já amadurecido, e faz parte do segundo *LP* que Jobim produziu e arranhou para João Gilberto.

Analisa-se também o arranjo de Jobim para o samba-canção *Estrada do sol* (Jobim/Dolores Duran), na gravação de Maria Helena Raposo lançada em 1958 (ano das primeiras gravações de *Chega de saudade*), bem como o arranjo para a gravação de *Coisa mais linda* (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes), registrada por João Gilberto em 1961 no seu último disco para a gravadora Odeon. Nessas duas últimas análises, de caráter não comparativo, busca-se identificar paradigmas recorrentes nos arranjos de Jobim para o samba-canção e para canções já concebidas no contexto pós-bossa nova, como é o caso de *Coisa mais linda*.

A escolha de *Estrada do sol* se justifica por ser um samba-canção que foi, posteriormente, incorporado ao repertório de bossa nova. Mas esse arranjo, de tons impressionistas, se vincula mais ao disco de Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais* (também de 1958), do que à sonoridade da bossa nova, que estava surgindo ao mesmo tempo dessa gravação.

E a inclusão de uma canção (*Coisa mais linda*) cuja autoria não é de Jobim justifica-se pela necessidade de observar sua atuação e contribuições como arranjador em obras de outros compositores. Pois, como se argumenta ao longo do trabalho, suas próprias composições frequentemente já incorporam elementos de arranjo em sua concepção, tais como introduções instrumentais e contracantos.

A seleção desses arranjos se justifica, ainda, por abranger todo o período (de 1954 a 1961) em que Jobim atuou principalmente como arranjador. Embora o *corpus* seja bastante conciso, ele oferece uma amostragem significativa de suas fases como arranjador - período pouco estudado da sua carreira, como mencionado anteriormente.

A pesquisa organiza-se em quatro capítulos. O Capítulo 1 dedica-se à discussão do arranjo na música popular enquanto objeto teórico e analítico, tema de natureza complexa e ainda em processo de sistematização conceitual. Não buscaremos fixar uma conceituação do arranjo na música popular, mas dialogar com a bibliografia recente de forma a ajudar a nos embasar para as análises.

O capítulo aborda ainda sumariamente o desenvolvimento dos arranjos na música brasileira na primeira metade do século XX, com ênfase no trabalho de Pixinguinha e Radamés Gnattali, figuras centrais na consolidação das práticas de arranjo no âmbito da indústria fonográfica brasileira. A atuação desses músicos contribuiu decisivamente para a configuração da sonoridade da música popular brasileira gravada em disco, da nossa *fonogenia* – nos termos propostos por Teixeira (2011) – em especial no que se refere ao samba.

No segundo capítulo falaremos sobre a formação de Antônio Carlos Jobim como músico, os anos em que atuou nas noites de Copacabana “correndo atrás do aluguel”, como ele dizia, e de sua transformação no compositor e no arranjador com reconhecimento internacional. Serão abordados em especial dois encontros decisivos em sua trajetória artística: o trabalho com Vinícius de Moraes, a partir de 1956, e com João Gilberto, a partir de 1957.

As análises propriamente ditas, que são o tema central desta dissertação, concentram-se no capítulo 3. Serão comparados, dentre outros elementos, as densidades dos acordes, aspectos de timbres, texturas, dinâmicas e extensões (como proposto por Steve Lajoie, 2003), a presença de contracantos (ativos e passivos, tal como proposto por Ian Guest, 1996) e outros aspectos musicais presentes nesses arranjos - tendo como referência as abordagens de Gordon Delamont (1965), Henri Mancini (1973), Nelson Riddle (1985), Don Sebesky (1994), Ian Guest (1996), Carlos Almada (2000) e Paulo Tiné (2025).

Nas considerações finais articularemos os resultados apresentados ao longo dos capítulos sem pretender de forma nenhuma esgotar o tema, mas tentando preencher um pouco da lacuna acadêmica com relação ao trabalho do Jobim como arranjador e, se possível, levantar novas perguntas que suscitem novas pesquisas sobre o assunto.

CAPÍTULO 1 - ARRANJOS

“Dentre os diversos elementos que compõem a chamada ‘canção de consumo’, o arranjo é sem dúvida o menos privilegiado pelos estudos acadêmicos”⁴.

O termo “arranjo”, em música, é consideravelmente amplo e pode ser compreendido de diferentes formas. Buscaremos, no início desse primeiro capítulo, refletir sobre o conceito de arranjo em música popular, para definir heurísticamente o que neste trabalho se está chamando “arranjo”. Conforme apontou Paulo Aragão (2001), “o termo aparece em inúmeros trabalhos, utilizado em geral a partir de uma noção calcada no senso comum, nem sempre definida com rigor”. Sem a pretensão de fechar um conceito, tentaremos esclarecer a dimensão operativa e estética disso que estamos chamando de arranjo dentro do movimento designado bossa nova.

1.1 Conceituando arranjo

A definição do conceito de arranjo em música popular (especificamente a brasileira) vem ganhando espaço em pesquisas da musicologia brasileira, especialmente a partir do início do século XXI⁵. E uma questão que se coloca com frequência é a “complexidade do objeto”. O que se denomina “genericamente de ‘arranjo’ diz respeito a uma série de procedimentos que incluem desde a harmonização de uma melodia dada [...] até a escolha da instrumentação, do andamento, e, em alguns casos, da figuração rítmica da peça” (Bessa, 2005, p.45).

Hermilson Nascimento (2011) acrescenta mais elementos ao escopo do trabalho de um arranjador na música popular urbana, quando afirma que, ao se falar de arranjo,

surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, reharmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova roupagem, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Um mesmo arranjo pode trazer reharmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até ‘recompôr’ uma obra (Nascimento, 2011, p. 11) .

Ainda é difícil estabelecer uma “conceituação universal de arranjo de canção” (Lana, 2022, p. 135), sobretudo quando se considera que o próprio termo “arranjo” assumiu significados distintos em diferentes contextos históricos.

⁴ (Virgínia de Almeida Bessa, 2005, p. 1)

⁵ Trabalhos como os de Paulo Aragão (2001), Maurício Teixeira (2001), Andrea Nunes (2004), Virgínia Bessa (2005), Luiz de Carvalho Duarte (2010), Hermilson Nascimento (2011), André Protasio Pereira (2020) e Jonas Lana (2022).

Paulo Aragão (2001) apresenta diversos usos diferentes para o termo arranjo em música popular, especialmente no início do século XX. O termo teria designado desde a montagem de uma ambientação sonora que reproduzia a balbúrdia de bares da época para a gravação de um disco, passando pela colagem de trechos de improvisos vocais que formou a letra de *Pelo telefone*. Também foi considerada “arranjo” a organização que Donga deu a essa música, muitas vezes reconhecida, erroneamente, como o “primeiro samba” ou o “primeiro samba gravado”⁶. Arranjo aqui parece referir-se à “consolidação de uma obra [...] através de um processo de ordenação de um material musical e poético difuso e de caráter até então improvisado” (Aragão, 2001, p. 12).

Nos estudos recentes⁷ que refletem sobre o conceito de arranjo na música popular brasileira, são comuns as referências ao verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sobre arranjos em música erudita, e ao do *The New Grove Dictionary of Jazz*, sobre arranjos em música popular, com foco no *jazz*.

Aragão (2001) destaca que o verbete sobre música clássica classifica o arranjo como “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original” enquanto na música popular seria “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”.

A principal diferença, segue Aragão, está no uso da palavra “recomposição”, o que “demonstra uma perspectiva menos rigorosa, um comprometimento mais flexível com a composição original no arranjo popular”, conferindo maior liberdade ao arranjador no tratamento do material original.

Segundo André Protásio, “o arranjo é o retrabalhamento de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original. A palavra *arranjo* se aplica a qualquer peça musical que se baseia ou incorpora algum material pré-existente” (Pereira, 2020, p. 51, grifo do autor).

Também é considerado arranjo quando há uma mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de re-composição está normalmente envolvida (Boyd, 2020 *apud* Pereira, 2006).

⁶ A gravadora que lançou essa música, a Casa Edison, já tinha gravado e vendido muitas canções rotuladas como sambas antes de *Pelo telefone* (HERTZMAN, 2020, p. 127); pelo menos vinte canções foram registradas como samba em disco antes dessa gravação, a partir de 1904. Mas, como os catálogos das gravadoras brasileiras eram precários, “até agora não há uma pista segura a respeito daquele que teria sido o primeiro samba gravado” (LIMA, 2022, p. 37).

⁷ (ARAGÃO, 2001), (PEREIRA, 2020) e (LANA, 2022).

Jonas Soares Lana afirma, baseado também nos verbetes citados acima, que “o arranjo se diferenciaria da composição por ser um processo criativo que toma um material preexistente como ponto de partida” (Lana, 2022, p. 130).

Em se tratando de música clássica, em que o meio de transmissão tradicionalmente se deu através de partituras escritas, é recorrente definir que a partitura original de um compositor é, na definição de Aragão, a “instância de representação do original”. Ainda que uma partitura não seja um “registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra clássica” (Aragão, 2001, p. 16), nela o compositor indica a maior parte dos elementos necessários para que a sua obra seja executada de forma mais fiel possível.

No âmbito da música popular, essa definição revela-se mais complexa. Há compositores que elaboram canções sem recorrer a nenhum instrumento de apoio harmônico, apenas criando a melodia (sucessão de alturas associadas ao seu ritmo) e, por vezes, também a letra. A melodia é considerada, na música comercial, como elemento constituinte do original (Aragão, 2001, p. 17), possivelmente o mais importante.

O primeiro trabalho de Tom Jobim fora do circuito das boates em que ele tocava madrugada adentro foi na Editora Euterpe, onde tinha como função transcrever para a pauta musical “obras de compositores que não sabiam escrever música” (Cabral, 1997, p. 71), ainda que alguns fossem capazes de se acompanhar ao violão. Coloca-se assim a questão de saber se essas partituras, elaboradas por um músico “letrado” e não pelo próprio compositor, poderiam ser consideradas a “instância de representação original” dessas canções.

Na música popular, não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o “original” de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica. Até porque não há compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos, mesmo que em alguns casos eles possam estar totalmente definidos pelo compositor. Em muitos casos, padronizou-se o formato ‘melodia + letra’ como o original da música popular, até para fins de legislação. [...] A não exigência de uma definição acerca da constituição do original, associada à música popular, nos leva a pensar que o original popular seria um conceito virtual⁸. (Aragão, 2001, p.17)

Aragão (2001) justifica o emprego do termo *virtual* para designar o original popular porque “ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo*”, o que parece outorgar a um arranjo “a condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música”.

O *original virtual* de Aragão tem pontos em comum com o *enunciado simples* de Nascimento (2011), que seria a “unidade formal mínima da canção”. É como normalmente são

⁸ Grifo do autor

apresentadas as canções em *songbooks*, do início ao fim da melodia, sem repetições, sem *intermezzos*, introdução, repetição ou *codas*, que serão acrescentadas no arranjo completo, ou no *enunciado ampliado*.

O *enunciado simples*, na visão de Nascimento, pode ou não coincidir com o *estado primeiro (original virtual* para Aragão), que é a maneira como “o compositor a concebe e a comunica aos demais partícipes do processo que leva à sua publicação” (Nascimento, 2011, p. 24).

O arranjo atua em uma fase intermediária entre a composição e a performance, e na música popular comercial não é muito comum o compositor atuar também como arranjador, e mais raramente ainda, ser também o intérprete. Um músico brasileiro que poderia transitar nas três instâncias foi Antônio Carlos Jobim. No entanto, a partir do início de sua carreira fonográfica nos Estados Unidos, em 1963, Jobim passou a recorrer a arranjadores locais, em parte devido à preocupação de que sua escrita pudesse apresentar dificuldades de leitura para músicos estadunidenses⁹. De fato, ele raramente assinou arranjos orquestrais entre 1963 até a sua morte, em 1994¹⁰, delegando essa função a outros profissionais.

Dori Caymmi, que trabalhou como arranjador com Jobim (Caymmi, 2023, p. 21), revelou em entrevista para o programa de *YouTube O Arranjo Convida* que o compositor já compunha com algumas frases a serem usadas nos arranjos, como um pré-arranjo.

No Brasil é corrente o uso da palavra “acompanhamento” para se referir ao conjunto de instrumentos utilizados em uma canção para dar suporte ao cantor, e muitas vezes acompanhamento vira então sinônimo de arranjo - como uma roupa que veste uma melodia, para usar uma metáfora comum presente no vocabulário de músicos. Rogério Duprat, por exemplo, afirmou que o arranjo teria “a missão de ‘vestir’ uma ideia musical preexistente” (Lana, 2022, p. 132).

Lana (2022) considera essa metáfora equivocada, ainda que reconheça a sua eficiência didática. A gama de possibilidades para escrever um arranjo para uma canção é quase infinita, o que sugere que a mesma canção possa mudar de roupa várias vezes. Mas a metáfora não cobre um ponto crucial: é virtualmente impossível usar o mesmo arranjo em duas canções diferentes, como uma roupa que pudesse ser emprestada, pois a integração entre o arranjo e a canção original (ainda que virtual) é irrepetível.

⁹ Jobim “só se sentia seguro nos arranjos quando sabia para quem estava escrevendo” (Cabral, 1997, p. 208)

¹⁰ Depoimento do violoncelista Jaques Morelembaum, que trabalhou com o Tom nos últimos 10 anos de vida do maestro: “Quando comecei a conviver com Tom, ele estava numa fase que chamava de preguiça. Uma fase em que não estava muito ligado nessa coisa de arranjo. Talvez fosse um cansaço de carregar pedras por anos e anos, pois o arranjador é um carregador de pedras” (MORELEMBBAUM *In* CEZIMBRA, 1995, p. 87).

A sugestão metafórica de Lana é que o arranjo estaria mais para tatuagens e *piercings*, “que se instalam no corpo, habitando simultaneamente a sua superfície e o seu interior” (Lana, 2022, p. 133). Mas essa metáfora nos parece ainda insuficiente: uma tatuagem, imageticamente, é algo que fica pra sempre na pele; mas uma canção, a princípio, não fica refém eternamente de um mesmo arranjo. E os *piercings*, como todo acessório, podem vir a habitar outros corpos-canção.

Lindolfo Gaya, arranjador brasileiro, escreveu na contracapa de um LP¹¹ um texto interessante sobre a arte de escrever arranjos para a música popular, que inicia com uma outra metáfora para arranjo:

Fazer arranjo de música é mais do que botar moldura em quadro. A palavra ‘arranjo’, em música erudita, tem um sentido depreciativo pois nada mais é que diminuir uma obra acabada, adaptando-a para ser executada em condições inferiores à que foi planejada. Arranjo, em música popular, é exatamente o contrário. A função do bom arranjador é aflorar qualidades da música, revelando, às vezes ao próprio autor, belezas insuspeitadas: aqui, um fundo rítmico, ali, uma sequência harmônica; depois, um inesperado pianíssimo, ou um crescendo que leva ao auge. Tudo dentro de funções determinadas: acompanhamento de cantor, para carnaval, festival ou disco; para dançar, para ouvir romanticamente, etc. O arranjador é, muitas vezes, um co-autor (Gaya, texto de contracapa do LP *Os Maestros Premiados*, de 1968).

No que se refere à questão de co-autoria, cabe registrar que, no ordenamento jurídico vigente, o arranjo musical não é reconhecido como objeto de direito autoral. A legislação de direitos autorais relega ao arranjador ao “absurdo papel de ‘prestador de serviço’, sem direitos [autorais] garantidos sobre o fruto de seu trabalho” (Pixinguinha *et al.*, 2014, p. 6). Mas, muitas vezes, um trecho de um arranjo ou a ideia de um arranjador passa a integrar a identidade da obra e a ser percebido como parte constitutiva da própria composição.

Um exemplo notório é o coro que abre a gravação original da música *Retirantes*, de Dorival Caymmi e Jorge Amado, a música de abertura da novela *Escrava Isaura*, lançada pela TV Globo em 1976. Segundo nos contou Guto Graça Mello¹², que atuava na produção da trilha sonora dessa telenovela, a gravação da composição foi inicialmente recebida sem qualquer introdução musical. Ele então teria criado o icônico coro da introdução, “Lerê, lerê”, que até hoje marca essa música. Esse coro constituiu não só uma metonímia da canção como um todo, mas também a metonímia do próprio sofrimento do escravizado (referido na canção de forma metafórica), na expressão verbal que passou coloquialmente a designar um trabalho pesado, extenuante, desagradável (um “lerê, lerê”).

¹¹ LP *Os Maestros Premiados*, lançado em 1968, com arranjos de Gaya e Rogério Duprat.

¹² Compositor e produtor musical, trabalhou como Diretor Musical da TV Globo nos anos 1970.

Esse é um caso emblemático, no que tange à produção de sentido, da dimensão que um arranjo é capaz de tomar em música popular. Apesar da canção ser lembrada pela introdução criada por Guto Graça Mello, ele não participa da autoria da música e, portanto, não detém direito algum sobre ela.

1.2 Arranjos na música brasileira da primeira metade do século XX

O arranjo na música popular brasileira no início do século XX está “organicamente ligado à industrialização e comercialização da música” (Teixeira, 2001, p. 117). É com o trabalho do arranjador que a fonografia se desenvolve e através dele a música se adapta às novas possibilidades e limitações que vieram com o início das gravações em disco.

O crescimento dessa atividade, tanto em produção quanto em relevância, está relacionado a dois acontecimentos tecnológicos do início do século XX: a chegada do rádio ao Brasil, a partir de 1922, e o surgimento da gravação elétrica em fins da década de 1920.

Não se trata de dizer que não havia arranjos de música popular antes do advento da produção fonográfica e da radiodifusão, mas com a massificação da indústria e do comércio fonográfico o arranjador se tornou um agente imprescindível. Como vimos anteriormente, ele atuava entre a composição e a execução, num processo independente que ficava “frequentemente a cargo de outra pessoa – o arranjador, muitas vezes escondido sob os rótulos de ‘orquestrador’ ou ‘diretor de orquestra’” (Aragão, 2001, p. 36).

Aragão (2001) descreve como a atividade de arranjador na música brasileira de meados dos anos 1930 (quando se firmam as características da moderna música brasileira consolidando, por exemplo, a ideia do samba como um gênero nacional) atua na mediação de elementos musicais diversos na “consolidação de um sentimento ‘brasileiro’ até hoje associado a essa música” (Aragão, 2001, p. 36). A atribuição de importância à contribuição dos arranjos nesse processo de consolidação da ideia do samba como gênero nacional nos parece relevante, ainda que, num país grande e diverso como o Brasil, seja difícil afirmar a existência de algo como um sentimento musical “brasileiro” extensível e comum a todas as formas de vida que ocupam tão vasto território, sendo o uso de aspas por Aragão uma advertência nesse sentido. O que não significa negar a eficácia discursiva e afetiva dessa construção, que termina por consolidar algo que parece ser efetivamente reconhecido como um *ethos* sonoro/musical “brasileiro”, dentro de um campo próprio, porém extenso e variado de circulação cultural e estética.

Os arranjadores atuantes na fonografia possuíam as ferramentas e o conhecimento de elementos da música de concerto e também de bandas marciais, e eram contratados pelas gravadoras como “diretores artísticos”. Segundo a crítica de José Ramos Tinhorão (1997),

é mais do que natural que tenham sido exatamente esses primeiros profissionais semi-eruditos os pioneiros na tentativa de adaptação do ritmo do samba (com a modificação do seu andamento) a fim de obter uma forma *mais nobre* [...], um tipo de samba que permitisse maior riqueza orquestral e um toque de romantismo capaz de servir às letras de fundo nostálgico e sentimental, características da música da classe média brasileira (Tinhorão, 1997, p. 53).

Tinhorão, quando usa a expressão “semi-eruditos”, não está exatamente tecendo um elogio, mas sim criticando o papel de mediadores desses músicos na construção dos arranjos na incipiente indústria fonográfica brasileira, afirmando que a produção “desse tipo de música vinha atender às exigências de camadas da classe média que cada vez mais se ampliavam e se diversificavam” (*idem*), em detrimento do gosto da grande massa da população, que, sem condições financeiras para comprar discos, estava descartada como consumidores potenciais.

Nos parece que essa antiga crítica do Tinhorão possa ser considerada apenas uma provocação (entre as muitas outras que o jornalista e pesquisador colecionou em seus livros e artigos) para atacar um estilo (no caso o samba-canção) que minimamente se afastasse do que ele considerava música brasileira. Só para citar dois casos que não se enquadram nesse rótulo de semi-eruditos temos Pixinguinha e Radamés Gnattali. O primeiro teve a sua formação em bandas, sem maior contato com a música de concerto, e o segundo, ao contrário, foi um compositor erudito brasileiro de obra volumosa “e de grande força técnica e estilística” (Teixeira, 2001, p. 64).

De fato, a música não era gravada em seu estado “bruto”: com a mediação dos arranjadores, a música popular se transformava em um produto mais palatável para a já citada crescente classe média. Segundo Cauê Benetti (2018, p. 9-10), essa elite carioca, a parcela da população com condições financeiras para comprar discos, “não se reconhecia nas criações musicais das camadas populares”, pois “seus hábitos se baseavam nos costumes e nas práticas culturais cosmopolitas”. O arranjo era, portanto, indispensável para a aproximação desses dois mundos e equacionava a “demanda de uma população diversa e desigual, como era e ainda é a sociedade brasileira, para se enquadrar nas necessidades e estéticas do mercado do momento” (Benetti, 2008, p. 78).

Maurício Teixeira (2001) indica que existia no pensamento musical da época uma oposição entre o que seria a música popular espontânea (a da rua, dos festejos populares, considerada pura e autêntica) e a música que recebia arranjos para ser comercializada, mercantilizada, pela indústria fonográfica, e que assim perdia a sua condição de “verdadeiramente” popular.

Nesse período, segundo Teixeira, se formou uma nova categoria musical: a *fonogenia*.

A indústria do disco e seus músicos começam a criar uma linguagem sonora própria que pode ser chamada de fonogênica. Esta consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era, nesse momento, uma das principais ferramentas desse padrão. A fonogenia começa a marcar as exigências dos produtores, ouvintes e instrumentistas da música popular a partir da gravação elétrica, no fim dos anos 20 (Teixeira, 2001, p. 66).

Dois dos principais arranjadores que participavam da indústria fonográfica (ambos na gravadora multinacional RCA Victor do Brasil) nesse momento de crescimento eram os já citados Pixinguinha e Radamés Gnattali, segundo Teixeira. Vindos de formações diferentes¹³, ambos se encontravam no fervilhante Rio de Janeiro dos anos 1920, que era o epicentro cultural do Brasil. Nas palavras de Ruy Castro, a então capital federal era um “tumulto musical” (Castro, 2019, p. 270), com artistas de todo Brasil buscando espaço na metrópole nacional, que poderia oferecer reconhecimento artístico por todo o país. Era um contexto urbano repleto de manifestações culturais diferentes, e esses dois músicos conseguiram captar “os significados sonoros que permeavam o ambiente daquela cidade. Esses elementos musicais foram decantados através do arranjo e disseminados com as músicas de grande sucesso” (Teixeira, 2001, p. 59).

O que torna tanto Pixinguinha quanto Radamés extremamente representativos de um processo maior de criação da sonoridade fonográfica brasileira é o envolvimento que eles tiveram com as músicas de grande repercussão. Durante pelo menos vinte anos várias músicas de sucesso tiveram seus arranjos – não só no disco como também no rádio (Teixeira, 2001, p. 62).

José Roberto Zan, em sua tese de doutorado, afirma que o advento da gravação elétrica “favoreceu a participação das grandes orquestras nas gravações” e possibilitou “a projeção de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali, que criaram estilos de orquestrações que

¹³ Radamés Gnattali era “grande amigo e admirador de Pixinguinha”, mas “parecia fazer restrições à sua atuação como ‘orquestrador’: ‘Pixinguinha não era orquestrador. Era um músico que vinha de um estilo diferente do meu. Venho da música sinfônica e ele veio da banda. Suas orquestrações não eram boas’” (CABRAL, 1997, *apud* ARAGÃO, 2001, p. 45).

se converteram em componentes importantes da linguagem da música popular brasileira” (Zan, 1996, *apud* Aragão, 2001, p. 63).

Gnattali formou-se como concertista de piano e estava compondo as suas primeiras peças eruditas quando, já na década de 1930, passou a se aproximar da música popular. Inicialmente essa aproximação deu-se por razões de subsistência, tocando em operetas, bailes de carnaval, emissoras de rádio e gravações fonográficas. Esse movimento coincidiu com sua aspiração de ingressar como professor no Instituto Nacional de Música, o que lhe daria a estabilidade material que ele julgava necessária para se dedicar apenas à música de concerto. No entanto, o concurso previsto para esse cargo não se realizou, uma vez que o então recém-empossado presidente da República, Getúlio Vargas, fez nomeações diretas.

Segundo Gnattali, “eu fiquei na mão. O Getúlio mudou a minha vida” (Barbosa, 1984, p. 30). Essa inflexão biográfica “foi significativa em relação aos rumos que esse músico daria ao seu trabalho, potencializando uma mudança em sua concepção de música e na sua relação com o público” (Teixeira, 2001, p. 64).

Quando Gnattali começou a colaborar como pianista e compositor de música popular em gravações da RCA, em 1932, passou a usar um pseudônimo, Vero (o masculino de Vera, sua esposa), por considerar que não ficava bem um músico que queria se estabelecer na música erudita fazer música popular. Não era o único: o compositor erudito Francisco Mignone, quando compunha canções, usava o pseudônimo de Chico Bororó (Barbosa, 1984, p. 33). Foi na RCA Victor que começou a surgir o arranjador Radamés Gnattali, como conta o próprio músico em depoimento presente no livro *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*.

No tempo da RCA, na rua do Mercado, começou a Rádio Transmissora. E lá o americano *mister* Evans, que era *doublé* de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muito música estrangeira. *Mister* Evans me pediu pra organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – *jazz* sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então comecei a escrever. (Gnattali *in* Barbosa, 1984, p. 35).

Esse arranjo de *Carinhoso*, citado pelo maestro, corresponde à primeira gravação dessa música com a letra, escrita por João de Barro, pseudônimo de Carlos Alberto Ferreira Braga, ou simplesmente Braguinha. Nessa versão, realizada com acompanhamento de um conjunto regional, aparece no piano um *riff* característico do acompanhamento na primeira parte que

praticamente faz parte da canção. Trata-se de um movimento cromático a partir da quinta justa do acorde, passando pela quinta aumentada, pela sexta e retornando para a quinta justa passando de novo pela quinta aumentada, com um padrão rítmico próximo ao do maxixe.

Figura 1 – *Carinhoso*, na gravação de Orlando Silva com arranjo de Radamés Gnattali (1937)



Pixinguinha, quando diretor artístico no início do funcionamento da gravadora Victor no Brasil, teve um papel fundamental no esforço de adaptação da sonoridade de gravação para o público brasileiro. É possível atribuir a ele o papel de mediador “entre a música autêntica dos ‘guetos’ negros e os estúdios de gravação” (Teixeira, 2001, p. 77). Aragão (2001), no capítulo 5 de sua dissertação, demonstra o pioneirismo de Pixinguinha ao destacar em arranjos orquestrais a presença da percussão praticada nos morros cariocas, que são então levados aos estúdios de gravação.

Como Marc Hertzman (2023, p. 281) entende, Pixinguinha durante toda a sua carreira teria buscado “balancear o seu desejo de ser recebido como um compositor sério e intelectual com o desejo do público pela música negra pura, autêntica e emotiva”. Nesse equilíbrio, segundo Sérgio Cabral, ele “abrasileirou as orquestrações de forma [...] nítida e radical”. (Cabral, 1997, *apud* Aragão, 2001, p. 63) e “não há nenhum exagero em afirmar que [...] Pixinguinha criou o arranjo brasileiro de música popular” (Cabral, 1980, p. 100). Essa épica afirmação de Cabral pode soar desproporcional na forma, porque foi escrita em uma biografia que homenageia Pixinguinha, mas em termos de conteúdo o pioneirismo do músico na produção de arranjos para a indústria fonográfica brasileira nos parece incontestes. Mas, ao mesmo tempo, Pixinguinha lança mão de diversos elementos que podem ser associados à música americana, como frases de saxofones ao estilo das *jazz bands*, o uso de surdinas em trompetes e harmonizações em blocos, típicas de orquestras americanas. Ou seja, claramente brasileiro, mas aberto ao diálogo musical com outras culturas.

Esse fator era motivo de críticas: em 1929 o musicólogo Cruz Cordeiro, escrevendo sobre discos na revista *Phono Arte*, “acusava Pixinguinha de transplantar recursos da música

norte-americana para a música brasileira” (Tinhorão, 1997, p. 49). Na visão de viés ideológico de Tinhorão (1997), nessa fase, a música popular carioca ainda não tinha fixado os seus gêneros, o que abriu espaço para as influências externas de centros mais desenvolvidos, especialmente a música estadunidense.

De fato, nos anos 1920, o Rio de Janeiro, que passava por um acelerado processo de urbanização, viu surgir pequenas orquestras de dança, as *jazz bands*, “formato essencial na formação do mercado fonográfico”, pois “construíram uma linguagem fonogênica que permitiu com que seu público consumidor se sentisse inserido na modernidade difundida pela cultura cosmopolita” (Benetti, 2018, p. 79).

Essa fase da música brasileira, de 1929 até 1945 é referida por críticos como Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello como Época de Ouro, a primeira grande fase da música popular brasileira. Segundo esses pesquisadores, esse momento da música brasileira “originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração” (Severiano; Mello, 1997, p. 85).

Pixinguinha e Gnattali continuaram trabalhando em arranjos de canções de grande sucesso. Teixeira (2001) conecta esses sucessos também à chegada de novos aparelhos de reprodução que substituíram os antigos gramofones: “O arranjo está ligado ao nascimento da parada de sucessos, da música das multidões e à possibilidade, para o ouvinte, de conter as mais diversas músicas, acompanhadas por orquestras enormes num pequeno aparelho” (Teixeira, 2001, p. 118).

Muitos dos sucessos arranjados por Gnattali foram gravados por Orlando Silva, conhecido como Cantor das Multidões, a partir da gravação já comentada de *Carinhoso* e também da valsa *Rosa* (o lado B do compacto de *Carinhoso*, e também composta por Pixinguinha, mas essa com letra de Otávio de Souza), ambas gravadas no mesmo dia, em 28 de maio de 1937 (Motta, 2016, p. 25). Foi Orlando Silva quem sugeriu ao Gnattali uma orquestração diferente para o samba, segundo o arranjador.

Um dia, Orlando chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de sambacanção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho (Gnattali in Barbosa, 1984, p. 36).

De acordo com a biografia de Radamés, outro músico atuante na cena da época, o baterista e percussionista Luciano Perrone, teria sugerido a Gnattali que incorporasse, na escrita para os instrumentos de sopro, células rítmicas características do samba. Essa sugestão decorria de uma limitação prática: nas gravações em estúdio participavam muitos percussionistas, mas quando os mesmos arranjos eram executados na Rádio Nacional a orquestra só dispunha de uma bateria, executada pelo próprio Perrone, e de mais um percussionista. Segundo o baterista, nessa situação “ficava um vazio enorme” (Barbosa, 1984, p. 45), razão pela qual ele teria explicado a Gnattali que, caso os instrumentos de sopro passassem a executar as células rítmicas do samba, a vida dele como baterista “ficaria mais fácil” (Cabral, 1990, p. 182). Essa sugestão teria sido formulada durante o trajeto entre o estúdio e a sala do diretor da rádio, Almirante.

Luciano foi explicando a sua ideia, enquanto exemplificava, cantarolando os ritmos. O tempo que levaram, da saída do estúdio até a sala do Almirante, foi o suficiente para que Radamés assimilasse a ideia e transplantasse para o papel a nova fórmula. Nascia ali, na sala do Almirante, no 22º andar do edifício A noite, na praça Mauá, a nova fórmula de orquestrar o samba. E foi numa composição do próprio Luciano Perrone, *Ritmo de samba na cidade*, que Radamés utilizou pela primeira vez o novo sistema de orquestração (Barbosa, 1984, p. 45).

A partir daí Radamés Gnattali passou a trabalhar com essas novas células rítmico-melódicas, articulando procedimentos provenientes do samba, do *jazz* e da música de concerto. Esse processo foi ainda enriquecido pelo uso dos saxofones que, sendo instrumentos da família das madeiras, suavizavam o naipe antes composto por uma maioria de instrumentos de metais, como trompetes e trombones. Como aponta Teixeira, o timbre dos saxofones marcou uma época, pois era “o instrumento mais simbólico do som urbano e moderno dos anos 1920 e 1930” (Teixeira, 2001, p. 119).

No arranjo de Gnattali para *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939, aparece um dos talvez mais icônicos *riffs* de saxofone na música brasileira. Esse grandiloquente arranjo – como pedia a música – ajudou a criar um novo sub-gênero de samba, o samba exaltação.

A rigor é quase o mesmo *riff* da gravação de *Carinhoso* que vimos aqui, um acorde maior em que a quinta justa se movimenta cromaticamente até a sexta maior, mas o que diferencia é que não tem a volta. Há ainda duas diferenças, e são fundamentais. A primeira é a orquestração, já que em *Aquarela do Brasil* é um naipe de saxofones tocando o *riff*, o que dá um peso bem maior que o piano usado em *Carinhoso*. A segunda é o ritmo da frase: se em *Carinhoso* o ritmo era próximo do maxixe, em *Aquarela do Brasil* a célula rítmica é do samba surgido na região do bairro do Estácio no Rio de Janeiro. É um fragmento dessa nova rítmica

que Carlos Sandroni (2012) denominou de “Paradigma do Estácio” em seu livro *Feitiço Decente*.

Figura 2 – *Aquarela do Brasil*, na gravação de Francisco Alves com arranjo de Gnattali (1939)

Gnattali afirmou que essa subida da quinta já existia no piano de Ary Barroso, não foi contribuição dele para o arranjo. O que é impossível saber (e talvez seja irrelevante) é se o ritmo já era esse no piano original, ou se foi uma contribuição do arranjador. Gnattali deu o seguinte depoimento sobre o *riff* de *Aquarela do Brasil*:

Esse negócio não é meu, não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo. (Gnattali *in* Barbosa, 1984, p. 48).

Mesmo sendo um *riff* que talvez já existisse no piano de Ary exatamente como ficou no arranjo final, vemos a faceta de Gnattali aqui como orquestrador, escolhendo os instrumentos adequados para executar essa frase musical. Eis aqui um exemplo evidente de como a orquestração constitui uma das dimensões centrais do trabalho do arranjador. Segundo Luiz Filipe de Lima (2022), a partir daí

Radamés e outros arranjadores caminhariam para o uso de massa orquestral de sopros híbrida, que conjuga, de um lado, uma *big band* ao estilo norte-americano (com formação robusta de quatro trompetes, quatro trombones e cinco saxofones, a chamada ‘orquestra completa’), e, de outro, a presença de instrumentos que configuram o ‘regional de samba’, isto é, um regional de choro (com seus habituais dois violões, cavaquinho e pandeiro) somado a outros instrumentos de percussão próprios do gênero, como surdo, tamborim, reco-reco e caixeta (Lima, 2022, p. 101).

Muito possivelmente a partir da gravação de *Aquarela do Brasil*, Ari Barroso cunhou as expressões “samba de casaca” e “samba de smoking”, significando que o samba tinha um arranjo digno de “frequentar o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ser executado por uma prestigiosa orquestra” (Pinto, 2012, p. 189).

Essa fase de arranjos grandiloquentes (descrito por Santuza C. Naves como *Estética do excesso* – Naves, 1998) teve o seu auge durante o período entre os anos 1930 até o fim da década de 1950, com o advento da bossa nova. E é, precisamente, o período de maior prestígio da rádio como meio de comunicação de massa.

Naves escreveu que os arranjos tinham “aquela profusão de sopros e metais característica das orquestrações norte-americanas” (Naves, 1998, p. 176), era o samba orquestral, tocado pelas orquestras das rádios, que dividia o espaço radiofônico com regionais liderados por músicos como Benedito Lacerda, Dante Santoro, Rogério Guimarães e muitos outros (Pinto, 2012, p. 169).

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi a rádio onde os maiores arranjadores do período trabalhavam, na maioria das vezes contratados pela emissora. Leandro R. Pereira (2012) fez um minucioso levantamento que chegou ao número de 59 arranjadores e maestros que participaram de 31 diferentes programas da rádio, nas décadas de 1930 a 1960. Pereira enfatiza a atuação de cinco deles: Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli. Gustavo de Carvalho (conhecido como Guaraná), César Guerra-Peixe e Lindolfo Gaya (Pereira, 2012, p. 157).

A Rádio Nacional foi fundada em 1936 como uma rádio privada, mas foi estatizada em março de 1940 pelo governo Getúlio Vargas (já na época ditatorial no pós-1937), que a transformou no veículo oficial do governo do Estado Novo. A rádio então tinha uma “infraestrutura extremamente sofisticada e abrangente, de modo a conquistar e garantir sua presença na preferência do público brasileiro” (Pinto, 2012, p. 199). A distância das outras era tanta que a soma da audiência da Tupi e Mayrink, suas principais concorrentes, não chegava nem à metade da porcentagem da Rádio Nacional¹⁴.

Para maestros e arranjadores, assoberbados de trabalho, isso não se refletia em salários de grandes estrelas. Pereira (2012) cita um documento encontrado com a viúva do responsável pelo Departamento Musical da emissora, o radialista Paulo Tapajós, em que ele solicitava à direção da emissora uma revisão no salário desses músicos (Pereira, 2012, p. 176).

Em texto reproduzido na internet¹⁵, Gnattali descreve a situação salarial dos músicos na Rádio Nacional:

Eu não gosto nem de lembrar daquilo, era uma exploração desgraçada. Exploravam todos os músicos. Quem ganhava bem lá era a direção. Todo mundo rico, todo mundo tomando *whisky*... a Rádio Nacional era uma esculhambação [...]. A qualidade das músicas da Rádio Nacional era porque eu fazia, o Leo [Peracchi] fazia, o Lyrio

¹⁴ Em 1943 o IBOPE registrou 53,6% de audiência da Rádio Nacional contra 13,8% da Tupi e 11,1% da Mayrink (PINTO, 2012, p. 200).

¹⁵ No web site www.radamesgnattali.com.br, acessado em 20 de janeiro de 2026.

[Panicali] fazia. Nós éramos responsáveis por todas as coisas boas que se fazia por lá. A orquestra era boa, porque a Rádio Nacional funcionava como uma vitrine para aquele pessoal que ganhava pouco, mas ia fazer show fora (Gnattali *apud* Dias, 2014, p. 60).

Na programação da rádio havia diversos programas ao vivo, e “para suprir tal demanda, a emissora mantinha em seu quadro de funcionários número substancial de arranjadores, com ou sem vínculo empregatício, que figuram entre os mais importantes da música popular brasileira” (Pereira, 2012, p. 158), nomes como Alceo Bocchino, Cipó, Leo Peracchi, Moacyr Santos, Pachequinho, Severino Araújo, Severino Filho, era uma verdadeira seleção nacional de arranjadores. O levantamento de Leandro Pereira (2012, p. 167) aponta ainda que cinco arranjos foram escritos para programas da Rádio Nacional por um então novato arranjador: Antônio Carlos Jobim¹⁶.

Vale aqui abrir um parêntese: é importante ressaltar que parte significativa de arranjos escritos para a programação da Rádio Nacional encontra-se depositada na sede do Museu de Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, disponível para consulta de pesquisadores. No entanto, até o momento, não foram identificados trabalhos que realizem a análise desses arranjos conforme proposto nesta pesquisa, a qual esperamos possa servir de inspiração para outros estudos.

Poucos anos depois do arranjo de Radamés Gnattali para *Aquarela do Brasil*, outro arranjo do maestro se tornou um ponto de inflexão na evolução da música brasileira urbana: é o da gravação de Dick Farney para a canção *Copacabana*, de Braguinha e Alberto Ribeiro, em 1946. Três pesquisadores e estudiosos da música brasileira, José Ramos Tinhorão, Zuza Homem de Mello e Ruy Castro concordam que essa música mudou, de certa forma, a linha evolutiva da música brasileira. Para Mello e Castro, é um marco positivo, um grande passo para a modernização da música brasileira. Ruy Castro escreve, com algum exagero, que depois dessa gravação “a música brasileira nunca mais seria a mesma” (Castro, 2015, p. 73).

Tinhorão, ao contrário, escreve que é o início de “um período de aviltamento do samba carioca”. A sua leitura é baseada na então crescente influência cultural dos Estados Unidos sobre o Brasil (aqui falando especificamente) à época da chamada *Política de Boa Vizinhança*. Segundo o pesquisador, a nova classe média carioca, em expansão sobretudo na Zona Sul, especialmente em Copacabana, passou a julgar o tradicional brasileiro ultrapassado e a se interessar pelo *American way of life*, propagandeado em larga escala pelo governo dos EUA. E

¹⁶ Dentre esses arranjos está uma composição sinfônica de Jobim, *Lenda*, que ele apresentou no prestigiado programa *Quando os maestros se encontram*, na Rádio Nacional, convidado por Radamés Gnattali (MACHADO, 2009, p. 17).

isso incluía, notadamente, a incorporação da estética do *jazz* como referência. Tinhorão cita ainda o estudioso de música popular Ary Vasconcelos, que escreveu que Dick Farney “cantava em português com entonação de cantor americano”¹⁷ (*apud* Tinhorão, 1997, p. 58). Parte da crítica, aqui representada por Tinhorão e Vasconcelos, percebe essa mudança estética de forma problemática.

Como já comentado, Zuza Homem de Mello e Ruy Castro eram admiradores da moderna música norte americana, e certamente por isso a gravação de *Copacabana* lhes pareceu um passo à frente. O arranjo de Radamés Gnattali foi realmente para um caminho não usual em gravações de sambas. Não havia sopros sincopados, não havia pandeiro ou tamborim, nenhuma batucada, só um discreto oboé, cordas e instrumentos de base. O que hoje parece natural, pois era um samba lento, mas na época mesmo sambas lentos usavam esses instrumentos, alguma batucada. O grande flautista Benedito Lacerda ouviu e “reclamou de cara, ‘bonitinho, mas não é samba...’ (...) Era samba-canção. O samba-canção” (Mello, 2017, p. 131).

Ruy Castro faz uma relação histórica com um fato acontecido no mesmo ano (1946) da gravação de *Copacabana*: o fim dos cassinos, que levou ao surgimento de uma grande quantidade de boates, especialmente em Copacabana.

Era [...] o primeiro samba-canção da era das boates, e parecia feito de encomenda pra elas – poético, reflexivo, perfeito para as madrugadas à meia-luz. O acompanhamento dispensava os tradicionais flauta, cavaquinho e pandeiro, e mesmo as cordas de Radamés Gnattali poderiam ser substituídas por um piano (Castro, 2015, p. 74).

Foi um grande sucesso, ficou nas paradas por um ano e meio e abriu as portas para outros sambas-canções com estilo parecido, até de compositores que inicialmente não tinham nada a ver com a atmosfera fechada das boates, como Dorival Caymmi, autor de alguns clássicos do estilo, como *Marina* e *Sábado em Copacabana*¹⁸ (esta em parceria com Carlos Guinle).

Ary Barroso, compositor de alguns sambas-canções seminais como *No rancho fundo*, de 1931, e *Na batucada da vida*, de 1934, foi um crítico desse samba-canção do pós guerra, dizia que samba sem telecoteço não é samba. Mas vendo o seu prestígio diminuir no início dos anos 1950 compôs em 1952 o samba-canção *Risque*, “depois de passar anos atacando esse estilo musical por considerá-lo um estrangeirismo no samba” (Naves, 2014, p. 91). Mostrou, assim,

¹⁷ Tinhorão (1997, p. 58) reforça que Dick Farney, cujo nome de batismo é Farnésio Dutra, tinha acabado de voltar de uma temporada nos EUA, e que estivera lá “na crença quase infantil de que conseguiria fazer carreira naquele país cantando música norte-americana”.

¹⁸ J. R. Tinhorão ressalta a escolha de Copacabana como tema, que era, segundo o crítico, o bairro formado, precisamente, pela mais nova camada da classe média arriada.

que “sabia compor samba-de-fossa tão bem como os especialistas – e, de quebra, faturar em cima da moda do momento” (Mello; Severiano, 1997, p. 298).

Esse período, entre a gravação de *Copacabana* e o surgimento da bossa nova foi, para Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello “uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade” (Mello; Severiano, 1997) na música popular brasileira. Muitos veteranos do início do samba e do samba-canção ainda estão na ativa, convivendo com jovens iniciantes que viriam a participar da gênese da bossa nova.

É a época do samba de fossa, das dores-de-cotovelo, do samba que se aproxima do bolero com a massiva entrada de canções estrangeiras no pós-guerra. Os produtores, arranjadores e intérpretes do período passam a pesar a mão nos recursos dramáticos, na orquestração excessiva, nas interpretações intensas, em busca de satisfazer o gosto do imenso público que passou a consumir esse segmento passional. Segundo Luiz Tatit,

se por um lado o projeto teve êxito, por outro, gerou significativa perda de audiência no âmbito dos jovens, principalmente entre os estudantes. Quando não vem compensada pelos recursos de tematização e da enunciação oral, a dicção romântica corre o risco de adquirir excessos sentimentais que beiram o melodrama (Tatit, 2023, p. 78).

Segundo Teixeira (2011, p. 67), “com o predomínio do samba-canção, o samba afastava-se de tudo que o caracterizava e assim, de ‘pai do prazer’¹⁹ passava a ser veículo da tristeza, da fossa”. A música brasileira, sustenta o autor, estava em um dilema entre “se render ao puro e simples culto à tradição já estandardizada, ou se inclinar cada vez mais para as novidades mais pulsantes advindas da música estrangeira”.

Ao mesmo tempo o samba-canção se sofisticava e propunha um caminho que jovens compositores estavam prestes a percorrer. Dentre esses, destacava-se Antônio Carlos Jobim.

¹⁹ Aspas do autor.

CAPÍTULO 2 - O ARRANJADOR TOM JOBIM

A epígrafe de Jobim que abre essa dissertação (“O que eu queria era escrever arranjo. Eu nunca quis cantar. Queria escrever arranjos para os outros”²⁰) reforça o que entendemos sobre a pertinência de estudar a fundo o Tom Jobim arranjador. É o espaço em que ele se reconhece, como o arranjador, o harmonizador – “sempre procurei a harmonia, parece que eu tentei harmonizar o mundo, o que é evidentemente uma utopia” (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 52). E o compositor Jobim está sempre acompanhado do arranjador, visto que suas composições são concebidas com introduções, contracantos, *intermezzos*, segundas vozes, elementos essenciais das canções, que começaram a aparecer para o público ainda no início dos anos 1950, quando Jobim tinha pouco mais de vinte anos.

Tom Jobim, no início dessa década, era um músico da noite, pianista de boates e inferninhos de Copacabana, apelidados por ele de “cubo das trevas”, metáfora que fazia alusão aos “ambientes escuros e enfumaçados onde se exauria para pagar o aluguel e fechar as contas do fim do mês” (Augusto *in* Jobim *et al.*, 2001, vol. 1, p. 15). O piano era o seu sustento.

O instrumento entrou na sua vida durante a adolescência: sua mãe fundou um jardim de infância, Escola Brasileira²¹, que funcionava na casa onde eles moravam, e alugou um piano, que colocou na garagem.

Mamãe inventou esse colégio, fez um jardim de infância, depois teve que inventar o primeiro ano, segundo ano, terceiro ano e aquilo foi se complicando. Tinha que arranjar professores, pessoas competentes. Ela arrumou o Koellreuter, que foi meu primeiro professor de música. Alugou um piano preto, velho, teclado de marfim já meio cariado. O piano chegou para as aulas de ginástica das crianças e também para aula de música. Tinha aula de balé, aquele negócio dos pequeninhos. Eu tinha uns 13 anos quando chegou o piano naquela garagem fria e gostosa no verão. Eu vinha da praia, comia aquele arroz com feijão e, para a digestão perfeita, deitava na garagem, no cimento frio, na sombra. E estava ali o piano. Comecei assim a desvendar o piano. Uns sons se harmonizavam, outro se chocavam (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 30).

O professor de música Koellreutter citado por Jobim era o músico alemão Hans-Joachim Koellreutter. Em 1937, participando de turnê pela América do Sul como flautista de uma orquestra, resolveu se instalar no Rio de Janeiro (Cabral, 1997, p. 44). Em depoimento para o livro *Todos os tons*, Koellreutter afirma que foi contratado por D. Nilza também para dar aulas

²⁰ (TOM JOBIM *in* CEZIMBRA; CALLADO; SOUZA, 1995, p. 84).

²¹ O Jardim de Infância foi fundado em 1938, e em 1946, com a inclusão do ginásio, passou a se chamar Colégio Brasileiro de Almeida.

particulares para seus filhos. Helena não se interessou muito, mas Tom passou a dedicar várias horas do dia estudando escalas e aprendendo teoria. “Nilza pediu-lhe que não ensinasse a seu filho somente teoria, mas sobretudo o ajudasse a ter uma personalidade, a ser um músico com marca própria” (Augusto *in* Jobim *et al.*, 2001, vol. 1, p. 13).

O professor se recorda do aluno adolescente:

Sei que ele estudou comigo piano e contraponto. Eu sempre começo com contraponto e não harmonia, como se faz aqui no Conservatório Brasileiro de Música. [...] Já possuía cultura musical vasta naquela época. Era, sem sombra de dúvidas, talentoso. Sempre foi o melhor de todos, na música popular deste país” (Koellreutter *In* Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 71).

Koellreutter²² teria dito que Tom tinha “inteligência e um pensar muito profundos sobre tudo o que fazia. [...] O importante para mim no artista é o estilo. Um artista que não chega a criar um estilo próprio é um imitador” (Cabral, 1997, p. 45).

Tom teve em seguida aulas de harmonia e composição com o maestro Paulo Silva, que passava exercícios variados de composição. Jobim passou a chamar esses exercícios de “prelúdios gasta-papel”, de tão inúteis. Foi uma professora de piano a primeira pessoa a dar força para a sua veia de compositor. Lucia Branco percebia no aluno uma dificuldade de abertura de mãos, o que era um impeditivo para Tom seguir a sonhada carreira de concertista erudito (Jobim *et al.*, 2001, p. 13–14).

Com o estilo influenciado por Liszt e Chopin compôs, com 18 anos, uma valsa que considerava a sua primeira composição, que até então não tinha nome – só veio a ser batizada uns quarenta anos depois quando recebeu letra de Chico Buarque e passou a se chamar *Imagina*. A professora Lúcia o interpelou: “mas Tom, porque você quer tanto ser concertista? A gente vê que você é um compositor!” (Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 72).

Ciente de que música era um caminho incerto (e um caminho que não agradava ao pai de sua namorada, Thereza), Jobim se inscreveu no vestibular de arquitetura e passou, mas só cursou três meses. Casou-se (em regime de separação de bens) e começou a ganhar o sustento – ou, como ele dizia, a correr atrás do aluguel – trabalhando como pianista.

²² Ficou no Brasil até a sua morte, aos 90 anos, em 2005. Koellreutter introduziu o dodecafonismo no Brasil e fundou em 1944 o movimento Música Viva, integrado por compositores como Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe (BACCHINI, 2017, p. 31), (CABRAL, 1997, p. 45).

2.1 No cubo das trevas

Segundo Sérgio Augusto, em texto publicado no volume 1 do *Cancioneiro Jobim* (2001), Tom em pouco tempo trocou o dia pela noite, tocando rumbas, boleros, canções francesas e muito raramente sambas, para um público de notívagos, bêbados, grã-finos, e todos os que frequentavam a noite de Copacabana. Ainda segundo Augusto, Jobim trabalhava demais, se sentia esgotado fisicamente, e consolidava a percepção de que a permanência exclusiva nesse circuito dificilmente lhe daria melhores perspectivas profissionais e que seguiria tendo dificuldades para manter a sua família – nessa época seu primeiro filho já havia nascido (Jobim *et al.*, 2001, p. 15).

Era mesmo um *bas fond* dos diabos [...]. Bem, toquei no *Clube do Cinema*, no *Drink*, no *Bambu Bar*, no *Arpège*, no antigo *Sacha's*, no *Monte Carlo* [...]. Trabalhei também no *Casablanca* [...]. Toquei de tudo, rumba, bolero, fox, canções francesas, tango. No *Alcazar* quase só tocava tango, no *Tudo Azul* também (Jobim, 1982, p. 43 – 44).

Quando tocava em um desses bares, uma briga entre dois frequentadores acabou com um disparo acidental de um revólver, como afirmou Jobim: “a bala passou perto do meu estômago, junto ao baço, e ficou encravada na parede. No percurso até lá, furou o paletó do garçom que vinha passando com uma bandeja” (Jobim, 1982, p. 43). Tom resolve mudar de vida, passa a reavaliar sua trajetória profissional e a deliberadamente redirecionar os rumos de sua atuação artística (Jobim, 1982, p. 44); (Cabral, 1997, p. 71); (Augusto *In* Jobim *et al.*, 2001, vol. 1, p. 15).

Segundo Sérgio Cabral (1997, p. 71), foi um colega pianista da noite, Francisco Scarambone, que adorava as soluções harmônicas de Jobim, quem sugeriu que ele se dedicasse a estudar orquestração. Com ajuda financeira do padrasto, pôde parar de virar a noite ao piano, conta Cabral, e se preparar para se transformar em Tom Jobim.

Estudou arranjo e orquestração com os métodos de Nicolau Rimsky-Korsakov e Glenn Miller, como escreveu a sua irmã Helena no livro *Antônio Carlos Jobim – um homem iluminado* (Jobim, 2021, p. 84). E arrumou um emprego diurno.

Na Editora Euterpe escrevia arranjos para pequenos conjuntos, em partituras a serem tocadas em festas, bailes e bares, e depois (em 1952) em uma gravadora, a Continental, onde a princípio o seu trabalho era colocar na partitura melodias de compositores que não escreviam música.

Alguém cantarolava uma música, batendo na caixa de fósforos, e eu punha a melodia no papel. Naquele tempo não havia gravador, nem nada, era tudo de ouvido. [...] Minha pasta era dessas de *ataché*, com pentagrama, lápis, borracha e gilete [...]. Lembro do Monsueto chegando lá com aquele samba, *Mora na Filosofia*, e eu escrevendo a música pra ele, riscando o pentagrama com todo o cuidado. O samba foi o maior sucesso (Jobim, 1982, p. 44).

Na Continental Tom teve contato com a elite da música popular brasileira, nomes como Pixinguinha, Assis Valente, Ary Barroso, Braguinha, Dorival Caymmi, Jacob do Bandolim, Antônio Maria, Ismael Neto, Evaldo Ruy e “tornou-se uma espécie de afilhado musical do arranjador número um da gravadora, Radamés Gnattali”²³, a quem Tom idolatrava (Jobim *et al.*, 2001, p. 18).

A atividade que mais o agradava, porém, era dar assistência ao maestro Radamés Gnattali, autor de grande parte dos arranjos das músicas gravadas na Continental. Radamés via nele um candidato sério a orquestrador e sabia que ele se preparava para isso. E ia passando pra Jobim todas as soluções que adotava na distribuição das partes para a orquestra, o timbre obtido através da utilização de determinada instrumentação, etc. [...] E Tom Jobim ao lado dele, muitas vezes passando para o papel as ideias do mestre (Cabral, 1997, p. 78).

E assim Jobim foi se formando como arranjador, com o auxílio dos arranjadores da época:

Eu queria escrever para orquestra, achava aquilo bonito. Esses caras me auxiliaram muito, o Radamés Gnattali, o Leo Perachi, o Lirio Panicalli, que era muito ciumento dos segredos da orquestra. Ele tinha medo de que alguém roubasse uma ideia. “Tom, a gente leva tanto tempo para aprender essas coisas” dizia. Flauta, clarinete ou oboé. Se mudasse essa ordem já não funcionava mais [...]. Tinha o maestro Guaraná, tinha o Lindolfo Gaya (Jobim *In* Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 72).

Se formos tentar entender ou estabelecer uma genealogia de Tom Jobim como arranjador, os nomes citados por ele acima, de relevante atuação no mercado, nos dão alguma pista. É certo que Jobim não teve a vivência orquestral de música de concerto, não foi regente como Gnattali e Perachi²⁴. A peça orquestral mais famosa de Jobim, *Brasília: Sinfonia da Alvorada*, um poema sinfônico com texto de Vinícius de Moraes, foi composta em 1959 para ser apresentada na inauguração da nova capital, em 21 de abril de 1960 (o que não ocorreu por falta de verba) e tem influência explícita da obra de Heitor Villa-Lobos (Machado, 2008, p. 39).

²³ “O impressionante não era o número de empregos de Radamés, mas o fato que ele *realmente* trabalhava em todos eles” (CASTRO, 1990, p. 94).

²⁴ Sobre Perachi, segundo Luis Nassif, em texto publicado na Folha de São Paulo de 29/12/2002, Villa-Lobos o chamava de maior regente brasileiro, Radamés o chamava de gênio e Tom Jobim de mestre (

Mas só foi apresentada ao público em 1966 (na TV Excelsior de São Paulo), e a segunda apresentação só ocorreu vinte anos depois, aí sim em Brasília, ou seja, não é exatamente uma peça clássica do repertório sinfônico brasileiro (Cabral, 1997, p. 157)²⁵.

Quando perguntado diretamente por suas influências, Jobim se prende a nomes do repertório de concerto: “Não entendia muito aquela escrita horizontal de Bach. Debussy era mais vertical, como a pintura. [...] Essas pessoas, e o próprio Stravinsky e Villa-Lobos são meus mestres” (Jobim, 1982, p. 85). Como arranjador, ele usou o seu tempo de escuta e estudo da música de concerto como ferramenta para a escrita dos seus arranjos, compensando a falta de vivência em ensaios com orquestras.

O trabalho mais consistente do Jobim como arranjador se dá em discos, no ambiente controlado dos estúdios, em que os instrumentos estão microfonados, o que é muito diferente de uma orquestra que se apresenta ao vivo e acusticamente, sem amplificação alguma. Por exemplo, uma frase em *piano* em uma flauta *solo* na região grave com apoio harmônico do naipe de cordas pode soar inaudível em um teatro, mas em uma gravação, com o acréscimo de volume no microfone da flauta, pode soar equilibrada.

Na gravadora, em contato com grandes artistas, Tom começou a mostrar as suas composições para os contratados da Continental. “O fato é que eu era muito tímido, não queria aparecer e vivia escondido atrás do piano” (Jobim, 1982, p. 45). As suas primeiras composições registradas em disco saíram por uma gravadora concorrente, a Sinter, em 1953, com os cantores Mauricy Moura (*Incerteza*, parceria com Newton Mendonça) e Ernâni Filho (*Faz uma Semana*, com Juca Stockler e *Pensando em você*, só de Jobim)²⁶.

Tom participava das gravações na Continental, dava palpites nos arranjos, mas só em 1954 apareceu com créditos pelo “acompanhamento” de um fonograma, dirigindo um pequeno conjunto para a gravação da canção *Maria Teresa*, de Billy Blanco, interpretada pelo cantor Bill Farr. No rótulo do 78 RPM está anotado: “Tom, seu conjunto e coro” (Cabral, 1997, p. 82).

Segundo o pesquisador Gabriel Gonzaga, em junho desse mesmo ano a gravadora Continental cedeu a Tom Jobim uma orquestra completa para um arranjo dele. Dick Farney iria gravar *Outra vez* (Jobim) e o compositor “fez pra ele o arranjo”. (Jobim, 1982, p. 47). Gonzaga afirma que “Tom não tinha muita prática com regência, passando o posto para Alexandre

²⁵ Apesar da obra ser recebida por Zito Batista Filho, crítico de música erudita do jornal O Globo, de maneira entusiástica: “Jobim dá a medida de todo o seu amadurecimento de músico, do seu domínio da composição, da sua técnica severa e documentada” (*In* CABRAL, 1997, p. 156).

²⁶ Discografia disponível no livro de Helena Jobim (Jobim, 2021, p. 284).

Gnattali [irmão de Radamés] e correndo para trás do piano”²⁷. Cerca de 30 anos depois, Tom afirmou, numa entrevista a Ronaldo Bôscoli para a revista *Manchete*, que essa gravação “teria marcado a sua estreia como arranjador” (*apud* Cabral, 1997, p. 84).

A praxe na indústria fonográfica era constar o nome do arranjador no rótulo do disco, mas nesse caso, por um motivo desconhecido, consta o nome do regente. Na biografia que escreveu sobre o Tom, Sérgio Cabral se equivocou a respeito da autoria desse arranjo, escrevendo que “a etiqueta do disco informou que Dick Farney era acompanhado por ‘Alexandre Gnattali e sua orquestra’” (Cabral, 1997, p. 84), o que, como podemos ver na figura abaixo, não corresponde à realidade – no rótulo está escrito “Dick Farney com orquestra, reg. [regência] Alexandre Gnattali”. No manuscrito da grade do arranjo presente no site do Instituto Antônio Carlos Jobim, disponibilizada nos anexos, nota-se a reconhecida caligrafia do Tom. Além da afirmação para a revista *Manchete*, na discografia de Jobim presente no livro de sua irmã Helena fica claro que o arranjo é do compositor. Esse arranjo vai ser analisado no capítulo 3 desse trabalho.

Figura 3 – Rótulo do disco com *Outra vez*, na gravação de Dick Farney (1954)



Segundo Cabral (1997, p. 84), no mesmo dia da gravação de *Outra vez*, Farney gravaria, junto com Lúcio Alves, o primeiro sucesso radiofônico de Tom, *Teresa da praia*, composta em

²⁷ <https://girandonoprato.wordpress.com/2020/08/05/tom-jobim-arranjos-3a-parte-antonio-carlos-jobim-e-sua-orquestra/>, consultado em junho de 2025.

parceria com Billy Blanco. No rótulo do disco consta, como de costume, o nome do arranjador: “com Tom e seu conjunto”.

Figura 4 – Rótulo do disco com *Teresa da praia*, na gravação de Dick Farney e Lúcio Alves (1954).



Tom também assina esse arranjo, em que Fabio G. Poletto (*In Bacchini, 2017, p. 52*) observa diferenças de concepção e textura com relação ao arranjo de *Outra vez*. Principalmente na liberdade conferida ao conjunto instrumental de *Teresa da praia*, “em que os motivos melódicos do canto são apresentados em variações livres por acordeom, clarinete e guitarra no *ritornelo* instrumental”, enquanto em *Outra vez* as partes parecem estar todas escritas.

Nesse mesmo texto, publicado no livro *Maestro Soberano*, Poletto escreve que foi através do relativo sucesso de seus arranjos que Jobim alcançou visibilidade no meio artístico, permitindo que atuasse “na ponta do processo criativo da indústria fonográfica”. Esse fato reforça que o arranjador Tom Jobim foi fundamental para que o músico conquistasse cada vez mais prestígio no meio musical, como atesta esse depoimento de Jobim:

Lembro que o primeiro arranjo que fiz ali para o Dick Farney. A partir daí, tomei coragem e comecei a mostrar minhas músicas, sobretudo aquelas que estavam no fundo da gaveta há muitos anos (Jobim, 1982, p. 454).

Fabio Polleto aponta que Jobim exibia “fina sintonia com as várias tipologias de acabamento sonoro em voga naquele momento” (Poletto *In Bacchini, 2017, p. 54*). Coloca-se, então, a questão: como eram os arranjos naquele momento? A esse respeito, o próprio Jobim oferece um testemunho em entrevista publicada no livro *Eis aqui os Bossa-Nova*, de Zuza Homem de Mello.

A música brasileira – fora da música de morro, da batucada, do Carnaval e de manifestações autenticamente populares de rua – era o samba-canção, sambolero, uma coisa ultravestida, tinha muitos violinos, uma orquestra enorme. E a música brasileira [...] sofria de excesso de acompanhamento. O cantor pedia que os arranjos fossem bem ricos (Jobim *In* Mello, 2008, p. 34).

Segundo Polleto em sua dissertação (2004), a audição dos primeiros arranjos escritos por Tom permite especular que ele não se espelhava em “uma única diretriz estética, ou mais precisamente, num diálogo unilateral com a tradição do samba [...], estas obras dialogam com matrizes estrangeiras, seja na instrumentação, na condução rítmica ou na interpretação” (Polleto, 2004, p. 61). Cacá Machado (2008) afirma que Tom escrevia para diferentes formações e com inflexões diversas, indo do samba-canção *abolerado* e dramático até o sinfônico, era “um arranjador disponível às necessidades do mercado” (Machado, 2008, p. 21), ou seja, um arranjador versátil que seguia o gosto do público consumidor dos produtos da indústria fonográfica.

Um aspecto fundamental a ser considerado na análise do trabalho do arranjador em música popular é que ele nem sempre é o responsável pela definição da estética final do produto fonográfico. Em termo corrente no meio profissional, o arranjador “não é o artista” – salvo em casos específicos e relativamente raros. Seu trabalho se insere em uma cadeia produtiva e responde a uma determinada função, como referido por Lindolfo Gaya em texto citado no início do capítulo 1. Ele costuma ser contratado com um *briefing* previamente definido, que pode ser, por exemplo, essa faixa vai ser para dançar, essa vai ser romântica, dentre várias possibilidades estéticas. O arranjador versátil tem as ferramentas para responder satisfatoriamente a diferentes solicitações, mas nem sempre o resultado final corresponde às suas preferências estéticas pessoais.

Um exemplo elucidativo desse processo é episódio relatado por Dori Caymmi a propósito do arranjo que escreveu, a pedido do produtor Mazzola, para a canção *De volta para o aconchego* (Dominguinhos/Nando Cordel) destinada à trilha sonora de uma telenovela. Dori elaborou o arranjo e foi ao estúdio gravar a chamada “base”, ou seja, o seu violão, baixo, dois acordeons (tocados por Dominguinhos e Chiquinho do Acordeom) e bateria. Durante a gravação, Dominguinhos notou um acorde estranho à sua harmonia original que tinha sido colocado pelo arranjador. Disse que o acorde era muito bonito, mas que ele iria “tirar o leite das crianças”. Ou seja, por mais bonito que fosse não se adequava à proposta estética da faixa, o que poderia em última análise comprometer sua aceitação comercial e, conseqüentemente, a execução da mesma e com isso diminuir os valores que Dominguinhos receberia de direito

autoral. Dori entendeu perfeitamente o recado, regravou a base sem o acorde em questão e disse que ali aprendeu uma lição²⁸.

Nesse episódio, Dominginhos atua como produtor artístico da faixa, aquele que é, em conjunto com o intérprete, o responsável pela definição da estética da gravação. Historicamente, até meados dos anos 1970, esse papel era exercido pelos Diretores Artísticos das gravadoras. Segundo relato de Roberto Menescal²⁹, nas décadas de 1950 e 1960 os arranjadores eram designados para determinadas faixas e, em geral, se encontravam com o cantor apenas para definir o tom adequado às canções, não havia um diálogo prévio sobre o arranjo e desta forma, o cantor só tomava conhecimento do resultado na hora da gravação. Menescal destaca ainda que foi João Gilberto o primeiro artista a participar de forma sistemática e ativa do processo de criação dos arranjos – aspecto que está claro no texto de Jobim presente na contracapa do *LP Chega de saudade*, já mencionado nessa dissertação.

Voltemos então ao momento em que o músico Tom Jobim começa a trabalhar, a década de 1950. Segundo Marcos Napolitano, em termos musicais essa década “costuma ser qualificada como um período de estagnação criativa e decadência estética”. A música daquela época foi atacada (na época e posteriormente) por duas correntes que se antagonizavam: de um lado os tradicionalistas, como o radialista Almirante³⁰ e os jornalistas Tinhorão e Lúcio Rangel, que viam um afastamento e a consequente perda da referência de um passado “puro” idealizado, representado pelo samba da década de 1930; e, de outro, posteriormente, pelos modernistas, que viam na eclosão da bossa nova um sopro renovador que expurgaria os excessos e o mau gosto musical do período de samba-canção de fossa (Napolitano, 2010, p. 58).

Parece pouco plausível supor que Tom estivesse alheio aos embates entre posições tradicionalistas e modernizantes que atravessavam o campo musical, pois convivia com os grandes músicos e alguns dos principais intelectuais e mediadores culturais da época. Foi Lúcio Rangel³¹, por exemplo, quem promoveu a apresentação “oficial” entre Tom e Vinicius de

²⁸ História contada por Dori no programa de *YouTube O Arranjo convida Dori Caymmi*, de 26 de novembro de 2021, no link <https://www.youtube.com/watch?v=H5kqSjIUP5E&t=625s>, aos 27 minutos, consultado em 23 de novembro de 2025.

²⁹ Em conversas informais.

³⁰ Henrique Foréi Domingues, o Almirante, foi cantor, compositor, radialista e pesquisador da música brasileira. Nos anos 1940 criou uma campanha de recuperação de antigos músicos que estavam esquecidos, e criou vários programas de rádio como *O pessoal da velha guarda* (1947) e *No tempo de Noel Rosa* (1951). Por sua iniciativa, foi criado em 1954 o Dia da Velha Guarda, comemorado no dia 23 de abril, data de nascimento de Pixinguinha.

³¹ “Eu falava muito pouco com Lúcio, que defendia uma série de pontos de vista diferentes dos meus em relação à música. Eu tinha medo de que surgisse alguma controvérsia. Por isso evitava falar com ele”, afirmou Jobim (*in* CABRAL, 1997, p. 102).

Moraes, no Bar Villarino, no centro do Rio. Consta que até então, eles se conheciam apenas de “obas e olás” (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 91).

Na *Sinfonia do Rio de Janeiro*, composta por Tom e Billy Blanco e lançada em *LP* ainda em 1954, convivem lado a lado a exaltação do morro como local “escolhido por Deus pra fazer samba melhor” e “onde samba é Brasil de verdade” (trechos da letra de *O morro*) e sambas-canções com influências estrangeiras, como *Arpoador* e *Noites do Rio* (Polleto, 2004, p. 63).

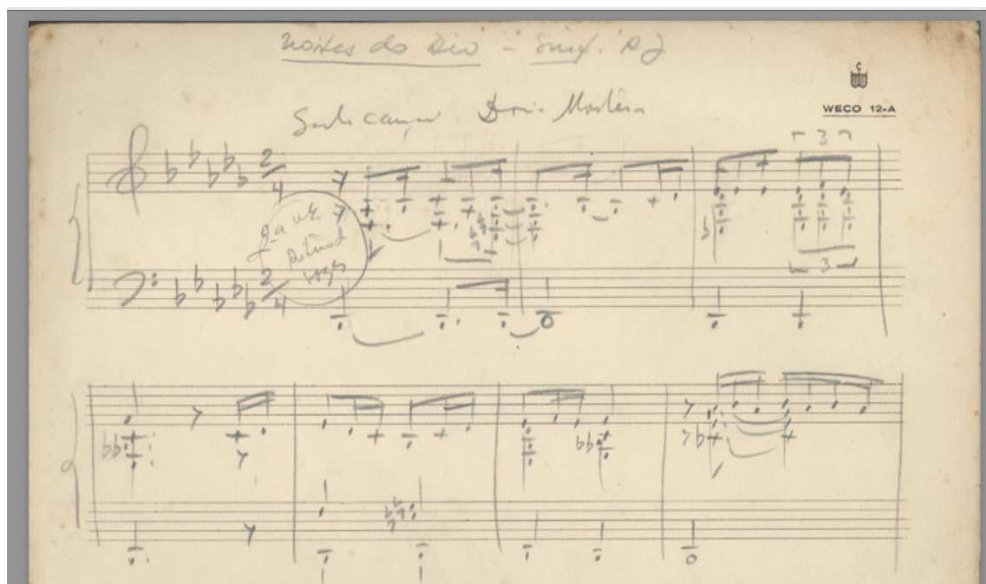
O álbum não é propriamente uma sinfonia em termos formais, mas antes uma suíte, com uma sequência de onze temas interligados, concebidos como se narrassem musicalmente o passeio de um intérprete pela cidade. O nome teria sido uma imposição da gravadora (Jobim não o queria, achava demasiado grandiloquente) para dar “peso”, um maior prestígio, a um conjunto de músicas inéditas gravadas em um *LP* de 10 polegadas, então um artigo de luxo (Castro, 1990, p. 99).

Segundo Cabral, Tom sugeriu Radamés Gnattali para fazer os arranjos, mas este declinou por achar que o próprio Tom, então seu pupilo, deveria escrevê-los. Acabaram chegando a um acordo: Radamés faria os arranjos, mas Tom seria o regente da orquestra no estúdio. Na véspera da gravação, muito nervoso com a imensa responsabilidade de reger grande orquestra e coro, Tom mal dormiu. No dia seguinte, não apareceu no estúdio e a regência acabou ficando também a cargo de Radamés. Anos depois, para um amigo, Tom disse: “Amarelei. E amarelado, para onde eu poderia ir? Fui para o Bar Amarelinho tomar chope. O Radamés que fizesse tudo”³² (Cabral, 1997, p. 86).

Segundo Frank Kuehn (2004), nesse disco Radamés foi mais do que um “simples orchestrador”, fez arranjos para variações dos temas, escreveu os contracantos, além de elementos musicais que compunham o elo entre as canções. E a orquestração “difere bastante, principalmente em timbre e escolha dos instrumentos, dos arranjos de Tom Jobim daquele período” (Kuehn, 2004, p. 144). Gnattali era um orchestrador com mais recursos, mais vocabulário e bem mais experiência que Jobim naquela época. Os temas foram entregues ao arranjador em manuscritos com a grafia inconfundível de Jobim, e continham basicamente as melodias e os acordes, com poucas indicações de contracantos e cifras.

³² O Bar Amarelinho, que até hoje funciona na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, ficava bem próximo ao estúdio de gravação.

Figura 5 – *Sinfonia do Rio de Janeiro - Noites do Rio* (Jobim/B. Blanco) – manuscrito de Jobim que serviu de guia para Radamés Gnattali escrever o arranjo orquestral.



Ao longo da década de 1950, nota-se um aumento progressivo no número de arranjos assinados por Jobim registrados em disco: de apenas dois em 1954, o número sobe para vinte, em 1955, e mais quinze, em 1956. Um desses arranjos de 56 foi escrito para a sua composição - em parceria com Newton Mendonça - *Foi a noite*, na gravação de Sylvia Telles³³ para a gravadora Odeon, onde Jobim até pouco tempo estava dando expediente como Diretor Artístico, contratado em 1955. O cargo de executivo, apesar da relativa estabilidade financeira, o obrigava a trabalhar com orçamentos, prazos, fiscalizar balancetes de vendagem, o que o afastava da atividade a qual ele queria se dedicar integralmente: trabalhar apenas com arranjos e orquestrações (Augusto, 2001, p.21).

A situação se altera quando o presidente da Odeon contrata o produtor Aloysio de Oliveira, recém chegado de uma temporada de mais de quinze anos morando nos Estados Unidos, para onde havia se mudado com o seu grupo Bando da Lua para acompanhar Carmen Miranda. Aloysio ocupa o cargo de Jobim, que é então “despromovido”. O que parecia ser uma perda passou longe disso, e foi para ele um alívio, segundo Castro (1990, p. 157). A posição de diretor criava limites éticos para Jobim sugerir as suas canções para os intérpretes da gravadora. Sem o cargo ele passa a oferecer as composições – o que no jargão da época se dizia “colocar a música com o cantor” – sem conflitos de interesse.

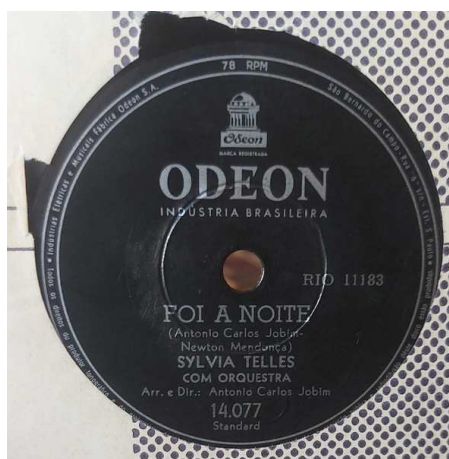
³³ Só nesse primeiro ano essa música seria gravada também por Cauby Peixoto, Helena de Lima e Osny Silva, essa última gravação também com arranjo do Tom (AUGUSTO, 2001, p. 21); (JOBIM, 1996, p. 285-286).

Aloysio de Oliveira, que em um futuro breve se tornaria um relevante produtor de discos do Brasil e criaria o selo Elenco, assumiu o cargo em junho de 1956, quando estava sendo gravado o 78 r.p.m. de Sylvia Telles com *Foi a noite e Menino*, de Carlos Lyra³⁴. Oliveira não tinha então a menor ideia de quem era a cantora, os compositores e o arranjador, mas ficou muito impressionado com a modernidade do registro. Ele posteriormente afirmou:

O impacto que tive é até hoje indescritível. A construção melódica era uma coisa inteiramente nova dentro dos padrões brasileiros. O arranjo simples, impecável, fornecia uma sequência harmônica que enaltecia a melodia de um modo incomum. A interpretação era genial, Silvia Teles (*sic*) conseguia com sua voz rouca e suave penetrar dentro da gente e mexer com todas as nossas emoções. Bem, eu estava definitivamente diante de uma coisa que não esperava encontrar. Era a bossa nova na sua maior expressão (Oliveira *In* Severiano; Mello, 1997, p. 322).

Sim, Aloysio de Oliveira, poucos anos depois da gravação, achava que esse havia sido o seu primeiro contato com a bossa nova, e, de fato, muitos entusiastas dessa gravação a tomam por marco inicial da bossa nova. “Não o era, porém”, advertem Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. Faltava “a cota de participação de João Gilberto” (Severiano; Mello, 1997, p. 322). Na época, era praxe que o rótulo dos disco contivessem menção ao gênero musical do fonograma, mas Aloysio de Oliveira achou que aquele era tão diferente do que se fazia na época que não soube como qualificá-la precisamente³⁵, e o disco saiu sem especificação de gênero³⁶ (Augusto, 2001, p. 22) (Gonzaga, 2021, p. 93).

Figura 6 – Rótulo do disco de Sylvia Telles com *Foi a noite*, com indicação de arranjo e direção de Jobim mas sem especificar o gênero da gravação (1956)



³⁴ Foi a primeira gravação de um compositor da turma jovem que frequentava as reuniões na casa dos pais de Nara Leão, na Avenida Atlântica, junto com Roberto Menescal, Normando Santos e outros.

³⁵ Apesar de toda a modernidade, a gravação é claramente um samba-canção.

³⁶ O que não impediu de a faixa entrar na coletânea *Sua excelência o samba canção*, escolhida pelo próprio Aloysio de Oliveira (GONZAGA, 2021, p.93).

O arranjo de Jobim, com cordas, trompas e naipe de madeiras, sob a regência de Leo Peracchi, apesar da grandiloquência da orquestra na introdução, já soava como algo um pouco mais moderno: as cordas tocam com um pouco mais de economia, as madeiras são executadas espaçadas entre si, e as combinações timbrísticas revelam uma busca por uma diminuição na densidade das texturas orquestrais que predominavam naquele momento em arranjos, por exemplo, de seu mestre Gnattali.

Nessa contagem dos arranjos de Jobim gravados em 1956 não estão contabilizados “aqueles escritos para a peça *Orfeu da Conceição*”³⁷ (Polleto, 2004, p. 65), adaptação do mito grego escrita por Vinicius de Moraes que reúne as primeiras composições da dupla, Tom e Vinicius. Foi no já citado encontro dos futuros parceiros no Bar Villarino, acompanhados de Lúcio Rangel, que o jovem compositor recebeu o convite para compor as canções previstas no *libreto* de Vinicius. Esse encontro, que seria decisivo para a criação futura do repertório que fundaria a bossa nova, mudou a carreira de ambos: Vinicius, um diplomata de 43 anos, já então um poeta famoso desde meados dos anos 1930, não era verdadeiramente um letrista experiente, com grande produção³⁸. A parceria com Tom foi o estopim de uma das mais notórias carreiras de letrista na música brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Já Tom, um jovem 29 anos, era um músico em ascensão, mas ainda desconhecido do público. Participar com tanto destaque dessa peça, cuja primeira temporada foi no Teatro Municipal com cenário de Oscar Niemeyer, deu a ele uma nova visibilidade profissional.

O Vinicius de Moraes [...] era [...] simpático, espirituoso, muito inteligente e culto, era espantosamente simples para um diplomata. [...] O Vinicius sentiu logo que íamos ser amigos, e foi lá pra casa, na Nascimento e Silva, onde começamos a trabalhar. Fizemos dois ou três sambas ruins, enquanto tínhamos um resto de cerimônia. Logo que nos entrosamos, começou o trabalho sério, e saiu *Se todos fossem iguais a você*, *Mulher sempre mulher* e *Lamento do morro* (Jobim, 1982, p. 50).

Para a montagem de *Orfeu*, em 1956, Tom já estava confortável para escrever os arranjos, alguns bem complexos, como o da *Overture*, em que entrelaça os temas da peça com naipes de madeiras, metais e cordas, em uma peça com diversas variações de andamento e compasso. Mas, segundo Sergio Cabral, ainda não tinha coragem para reger algo “tão

³⁷ Segundo Polleto (2004), Jobim ficou em terceiro lugar como melhor arranjador do ano de 1955 pela coluna da Ary Vasconcellos publicada no jornal *O Globo*, empatado com Pixinguinha e Renato de Oliveira e atrás de Radamés Gnattali e Lyrio Panicali.

³⁸ Segundo Ruy Castro (1990, p.124), a produção anterior a *Orfeu* de canções de Vinicius se resumia a um *foxtrote* com Haroldo Tapajós e duas canções com Antônio Maria, em que ele provavelmente fez a música e o jornalista pernambucano a letra.

grandioso”. Em um programa de televisão de 1984 afirmou: “tive medo de reger aquela orquestra e chamei meu professor Leo Peracchi” (Cabral, 1997, p. 104).

A participação de Jobim em *Orfeu da Conceição* recebeu uma chancela pública importante em um texto assinado por Radamés Gnattali no Jornal *Última Hora*³⁹, um dos periódicos de mais prestígio na época. Era, simbolicamente, o reconhecimento público do mestre ao discípulo.

Quero felicitar a Vinicius de Moraes pela escolha acertadíssima do compositor para o seu *Orfeu*. Antonio Carlos Jobim, além de ter uma natureza essencialmente musical, possui a cultura e a sensibilidade artística necessárias para colocar na pauta a música adequada a um texto assim. Não se trata apenas de musicar uma poesia, mas viver o assunto da tragédia acompanhando a ideia do poeta. Acho isto a coisa mais difícil do mundo pois além da cultura musical necessária, é mister que esteja o compositor à altura intelectual do poeta. Antonio Carlos Jobim, o nosso querido Tom, compôs a música que o nosso não menos querido poeta deveria esperar para a consagração completa de sua obra (Gnattali *apud* Poletto, 2004, p. 74).

A amizade entre Vinicius e Tom, apesar da diferença quatorze anos, expressava uma aproximação entre eles nas reflexões sobre a música brasileira da década de 1950. No mesmo ano em que se conheceram, Vinicius fez uma espécie de “entrevista” com Tom para o jornal literário *Para Todos*, e alguns trechos foram reproduzidos por Sérgio Cabral em sua biografia do músico.

Segundo Cabral (1997, p. 126), é “evidente” que o poeta, quando transcreveu as respostas, “resolveu dar um ar solene às respostas do parceiro”, observando ainda que grande parte das respostas de Jobim estão na primeira pessoa do plural. Quando questionado por Vinicius se existe uma música brasileira Tom responde que sim, “se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira” (Cabral, 1997, p. 126). E segue:

O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação consequente de outra música brasileira de outro determinado período. **Achamos** que isso é um falso nacionalismo e **pensamos** que a palavra para caracterizar esse modo de ser é saudosismo. **Achamos** saudosista a pessoa que se identifica com a música de determinado período e diz que só aquela música é boa [...]. O uso de instrumentos como violino, harpa, oboé, trompa etc., na nossa música, é tão lícito quanto o do violão, do cavaquinho e da flauta, que também não são instrumentos fabricados no Brasil [...] As vestimentas orquestrais jamais afetarão o seu perfume” (Jobim *In* Cabral, 1997, p. 126, grifos nossos).

³⁹ Coluna “Sobre a música”, em 26 set.1956.

A parceria Tom e Vinicius começou ter progressivamente um maior reconhecimento no meio artístico, e suas canções passaram a ser gravadas em número crescente, levando o prestígio da dupla para o grande público. Suas parcerias foram gravadas tanto por cantores associados a uma estética mais moderna, como Sylvia Telles, Doris Monteiro e Tito Madi, quanto por intérpretes mais vinculados ao estilo de canto do samba-canção tradicional, como Agnaldo Rayol, Helena de Lima e Lana Bittencourt. Nada a se estranhar, pois grande parte do repertório inicial da dupla se encaixava na estética dos sambas-canções.

2.2 Anos modernos

Assim que terminou a temporada de *Orfeu*, Tom passou uma temporada no sítio da família, em São José do Rio Preto, na serra do estado do Rio de Janeiro. Morava lá uma moça que cantava muito bem, e, como conta o próprio Tom em depoimento para o livro *Todos os tons*, sua mãe pediu que ele comprasse um método de violão para ela aprender a se acompanhar. Ele comprou um método, já na época antigo, que não usava cifras para representar os acordes, a harmonia.

Aquele sistema antigo, primeira, segunda, terceira, dominante, tônica. Fui obrigado a explicar para ela naquele Método de Violão do Canhoto. Ainda não tinha muito esse negócio de cifra. O tom principal, o dominante, a subdominante, tudo escrito em primeira, segunda e terceira intermediária. Acabei me envolvendo com aquela sequência de acordes, completamente fáceis. Inventei uma sucessão de acordes que é a coisa mais clássica do mundo, e botei ali uma melodia (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 117).

Quando voltou para o Rio tratou de mostrar a melodia para Vinicius, indo até a sua casa. Dez anos depois, o poeta escreveu uma crônica para o jornal *Última Hora* em que falava sobre esse momento.

Tom repetiu umas dez vezes. Era uma graça total, com um tecido melancólico e plangente, e bastante ‘chorinho lento’ em seu espírito. Fiquei de saída com a melodia no ouvido a cantarolá-la dentro de casa, à espera de uma deixa para a poesia. Aquilo, sim, me parecia uma música realmente nova, original, inteiramente diversa de tudo o que viera antes dela, mas tão brasileiro quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola [...]. Mas a letra não vinha [...], acho que em toda a minha vida de letrista nunca levei uma surra assim. Fiz 10, 20 tentativas. Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou [...]. Dei o título de *Chega de saudade*, recorrendo a um de seus versos (De Moraes *In Cabral*, 1997, p. 124).

É curioso como as percepções dos parceiros, em depoimentos feitos *a posteriori*, sejam díspares em perceber a música como “moderna”, segundo o poeta, ou ligada ao passado, como entende Jobim, que ainda afirmou: “Esse título é engraçado porque a música tem algo de

saudosista, desde a introdução. Lembra aquelas introduções daqueles conjuntos de cavaquinho, tipo regional [...]. Isso cria um absurdo, o *Chega de saudade* já tem a saudade” (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 117).

Depois de *Orfeu*, Jobim se consolida como um músico com prestígio na indústria fonográfica, ocupando uma posição de profissional a quem artistas iniciantes recorriam para ter uma chance na indústria do disco. É nesse contexto que bate à sua porta, levado pelo fotógrafo da gravadora Odeon, Chico Pereira, um cantor e violonista, baiano de Juazeiro, que estava procurando o seu espaço na cena musical brasileira: João Gilberto⁴⁰. Tom e João já se conheciam das madrugadas das noites em boates de Copacabana em que os músicos da época se encontravam, mas João estava há dois anos fora do Rio.

No livro *Chega de saudade*, Ruy Castro (1990) narra a história desse reencontro vividamente, com qualidades de um bom romance ficcional. Castro escreve que Tom não teria se espantado quando João tocou a campainha da sua porta. O que o surpreendeu foi vê-lo com o violão, ele nunca o tinha visto tocar, não o associava ao violão, e se surpreendeu com a nova batida de samba. “O susto de Tom ficou reservado para o momento em que João Gilberto pegou o violão e o apresentou a *Bim bom e Hô-ba-la-lá*” (Castro, 1990, p. 167).

Tom anteviu de saída as possibilidades da batida, que simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando. Mas ainda seria preciso trabalhar nesse ritmo, testar canções novas e outras que já tinha, para ver como ficavam. Abriu a gaveta e tirou partituras contendo coisas que ainda estavam pela metade ou em fase de acabamento. Uma delas, já pronta, dormia há mais de um ano naquela pilha: *Chega de Saudade* (Castro, 1990, p. 167).

Ainda segundo Castro, João se encantou com essa música e teria passado boa parte da noite tocando-a sem parar, testando divisões no canto e na relação deste com a batida, o que foi o seu trabalho de toda a vida, burilar as suas interpretações na voz e no violão. Ao final daquela noite, agora segundo Sérgio Cabral, Tom lhe teria feito um convite: gostaria que João fosse o violonista do disco que estava preparando para Elizeth Cardoso só com canções dele e de Vinícius, *Canção do amor demais* (Cabral, 1997, p. 132).

Não era um disco de carreira da Elizeth, mas sim um projeto desenvolvido pelo selo Festa, uma pequena produtora de discos não-comerciais criada pelo jornalista Irineu Garcia.

⁴⁰ João Gilberto chegou ao Rio em 1950 para ser o crooner principal do conjunto Garotos da Lua, substituindo Jonas Silva, que cantava muito baixinho. João tinha voz potente, no estilo do seu ídolo Orlando Silva, e após sair do conjunto gravou dois sambas-canções em um compacto, que não fez nenhum sucesso. Ele não tocou violão nas faixas. Em 1955 um amigo, Luís Teles, se preocupou com a vida inerte que João estava tendo no Rio e o levou para uma temporada de alguns meses em Porto Alegre. Ainda passou uma temporada na sua terra natal, em Juazeiro, em Salvador e um longo período na casa de uma irmã, em Diamantina/MG, até retornar ao Rio em 1957. Nesses dois anos reformulou a sua personalidade musical, se dedicou ao extremo ao violão e quando retornou ao Rio já tinha definido o seu estilo (SEVERIANO, 2008, p. 331 – 332).

Muito amigo de grandes escritores e poetas brasileiros, Garcia lançava pelo seu selo *LPs* de 10 polegadas, onde poetas liam seus textos. No mesmo Villarino da apresentação oficial de Tom e Vinicius, a dupla se reuniu com Garcia, interessado em fazer um disco. Não com ele lendo poemas, mas com canções da dupla, numa das primeiras “investidas brasileiras no que os americanos chamam de *songbook*” (Augusto, 2001, p. 22).

Não há na capa do *LP* (não existiam encartes na época, as informações técnicas ficavam na contracapa) a indicação de quais músicos tocaram no disco, mas alguns estão identificados em livros. Eram grandes músicos de estúdio da época e amigos de Tom, como o flautista Copinha, os irmãos trombonistas Maciel (que eram conhecidos como Maciel “Bom” e Maciel “Maluco”), o baterista Juquinha e a violoncelista Nídia Soledade⁴¹. Tampouco há indicação de João Gilberto como violonista, nem mesmo o texto de contracapa manuscrito por Vinicius faz alguma referência a qualquer “estranheza” na batida de violão do baiano. Segundo Ruy Castro (1990), a omissão não se explica, pois Vinicius “se esqueceu de registrar exatamente o que a posteridade acharia a coisa mais importante de *Canção do amor demais*: o violão de João Gilberto” (Castro, 1990, p. 177).

Essa omissão pode explicar porque Castro (1990) e Cabral (1997) escrevem que João só tocou em duas faixas do disco, *Chega de saudade* e *Outra vez*, exatamente as que se ouve, pela primeira vez em discos, a nova batida de João Gilberto⁴². Mas Walter Garcia (1999) revela que João toca em mais cinco faixas (são todas as que tem violão): os sambas-canções *Caminho de pedra*, *Medo de amar* e *Eu não existo sem você* (nesta tem uma bela introdução de violão solo, um tanto raro na discografia de João), no baião *Vida bela* e na valsa *Luciana* (Garcia, 1999, p. 43). Não há referências no texto de Walter Garcia sobre o porquê da afirmação de que João Gilberto tocou nas outras faixas em que se ouve o violão, quando não faz a batida da bossa nova. Na nossa escuta atenta deste disco reconhecemos o estilo do João, de tocar quase sempre ao mesmo tempo os dedos anular, médio e indicador da mão direita. E há no *YouTube*⁴³ um trecho de um filme em que João aparece ao violão acompanhando Elizeth Cardoso, com o solo de violão na introdução, em *Eu não existo sem você*.

Aqui é importante ressaltar que nos parece ter sido uma decisão musical, possivelmente do próprio Tom, a de não transformar todos os sambas-canções do disco em “bossa nova”, como aconteceu com *Outra vez* – nessa gravação da Elizeth essa música é apresentada pela primeira vez como um samba. O disco não é – nem era para ser – um disco de sambas. É antes

⁴¹ (CASTRO, 1990, p. 177), (CABRAL, 1997, p. 133), (AUGUSTO, 2001, p. 27).

⁴² Ruy Castro (1990, p. 177) escreveu que os arranjos de Tom previam que João tocava em 5 faixas.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=ccHdjA5Qbck&t=2s>, consultado em 12 de dezembro de 2025.

um disco camerístico, com toques impressionistas, denso, em que os arranjos têm “uma roupagem orquestral altamente sofisticada, encorpada por instrumentos (trompa, oboé, fagote, clarone) raramente usados para acompanhar músicas populares” (Augusto, 2001, p. 27). Não era uma sonoridade trivial na música brasileira de então. Era muito sofisticada, mas tampouco antecipava a sonoridade da bossa nova: era um tipo de tratamento com que Jobim voltaria a trabalhar depois do período intenso da bossa nova, especialmente a partir do seu disco *Matita perê*.

Ainda sobre a orquestração desse disco, temos a presença de instrumentos que seriam largamente usados no período da bossa nova, como violoncelo, flauta e trombone, e outros que não fizeram parte da sonoridade pós-João Gilberto, como harpa, além dos já citados oboé e fagote. Machado (2008) aponta que o disco “flertava com o ambiente da música erudita de câmara” e que os “limites dos tradicionais campos das chamadas músicas *erudita* e *popular* se tocaram”, criando um espaço para “uma ‘dialética positiva’, lugar onde a ambição e a vocação não se anulam” (Machado, 2008, p.25).

Júlio Medaglia, em texto publicado no livro organizado por Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, afirma, sobre o disco *Canção de Amor Demais*, que “se a música popular brasileira [...] permanecesse nesse estágio, não se teria tido uma ideia do que seria a bossa nova”. Na opinião de Madaglia,

[...] o acompanhamento e a orquestração eram tradicionais; em geral sinfônicos, e com instrumentação carregada. Note-se que o próprio Jobim, que orquestraria o disco do João alguns meses mais tarde, teria uma atitude completamente diferente ao trabalhar ao lado do ‘baiano bossa nova’, evitando as soluções ‘melacrinianas’ de ‘mil violinos’ e ‘glissandos’ de harpa, recursos tão comumente empregados pelos orquestradores de rotina. Tradicionais também eram os textos de Vinícius, cuja empostação poética mais se aproximava de baladas medievais do que do linguajar simples e espontâneo que veio a caracterizar as letras da BN (*sic*) [...]. O mesmo Vinícius que dizia nesse LP: ‘oh! Mulher, estrela a refulgir’ diria, após o advento da BN (*sic*) “ela é carioca, ela é carioca, basta o jeitinho dela” (Medaglia *In* Campos, 1986, p. 80–81).

Talvez por ser o álbum onde se registrou pela primeira vez a famosa batida de violão de João Gilberto, o disco se tornou um clássico na história da música brasileira. Mas não foi, à época, um sucesso comercial, e nem poderia. O selo Festa não era uma gravadora, mas “uma etiqueta peso-mosca que se espremia numa única saleta na avenida Franklin Roosevelt, no centro, e que dependia das gravadoras de verdade para ter os discos prensados e distribuídos. Sua divulgação era zero” (Castro, 1990, p. 175). A prensagem original do disco foi de duas mil cópias.

Irineu Garcia (dono do selo) disse, em depoimento para Zuza Homem de Mello⁴⁴ transcrito no livro *Eis Aqui os Bossa Nova*, que Elizeth Cardoso não foi o primeiro nome aventado para ser a intérprete do disco, e sim Dolores Duran que, no entanto, declinou. Na mesma noite dessa recusa, Garcia, Jobim e Vinicius teriam andado até o bar Trinta e Seis, onde teriam encontrado a *Divina* e feito o convite. Jobim teve total liberdade para fazer as orquestrações, escolher os músicos, e as gravações foram feitas no estúdio da Odeon, onde Jobim trabalhava. Segue Irineu Garcia:

Não me parecia que houvesse a ideia de que seria um divisor na música brasileira. O Vinicius tinha consciência de que se estava gravando o melhor disco de música popular brasileira. O Tom não ousava dizer isso. Contudo o capricho era total [...]. Efetivamente a acolhida, sobretudo das elites de conhecimento musical no Rio de Janeiro, causou espanto ao Tom. Foi realmente surpreendente (Garcia *In* Mello, 2008, p. 33).

Jobim afirmou que o disco *Canção do amor demais* é um “ponto de fissão, de quebra com o passado”, surge uma nova forma de encarar “as coisas”. Que na visão dele, de João Gilberto e de Vinicius de Moraes, o excesso de orquestração “atrapalhava e impedia a mensagem impedia o cantor de dar o recado, o essencial” (Jobim *In* Mello, 2008, p. 34).

Aproveitando a licença prêmio de que Vinicius dispunha no serviço diplomático, a partir desse encontro e da gravação do disco, os três mantiveram uma convivência próxima, senão diária. O poeta afirmou em entrevista que “estávamos os três, Tom, João e eu, juntos todo o tempo e era música o dia inteiro” (Mello, 2008, p. 36). É de se supor que a modernização da música brasileira fosse discutida entre os três nesse convívio intenso, e pode-se mesmo imaginar interferências recíprocas nos trabalhos uns dos outros.

No texto manuscrito da contracapa desse disco, escrito por Vinicius, há um comentário significativo sobre a parte musical do disco que, a nosso ver, explicita a confluência de reflexões dos dois parceiros sobre o momento da música brasileira nos anos 1950, e de uma busca por formas de “modernidade”. Escreve o poeta:

A graça e a originalidade dos arranjos de Antônio Carlos Jobim não constituem mais novidade, para que eu volte a falar delas aqui. Mas gostaria de chamar a atenção para a crescente simplicidade e organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia. O que mostra a inteligência de sua sensibilidade, atenta aos dilemas do seu tempo, e a construtividade do seu espírito, voltado para os valores permanentes na relação humana (De Moraes *In* Cabral, 1997, p. 134).

⁴⁴ Em 22/09/1981 (MELLO, 2020, p. 282).

Segundo Polleto (2004), as palavras de Vinicius demonstram “como se configurava, no seu entender, um anteprojeto ‘moderno’, embasado na simplicidade e na interdependência entre as estruturas de composição”. Mas o texto deixa a impressão que o Tom parecia, a princípio, “não estar atento a esses predicados, preferindo um direcionamento ‘abstrato e mórbido’ para a sua música, mas a sua ‘sensibilidade’ para o momento em questão o alertaria para um providencial ‘asepsia’ de determinados elementos, em prol da sua inclusão no definitivo estatuto da ‘modernidade’” (Polleto, 2004, p. 86).

Um dado a se notar é que Vinicius elogia os arranjos do Tom em *Canção do Amor Demais*, mas atribui a “modernidade” às melodias e harmonias, e não propriamente aos arranjos. É possível afirmar que o poeta não considerava que os arranjos de Jobim já tivessem alcançado um nível de modernidade equivalente aos das suas canções? Neste estágio ainda não temos como comprovar essa hipótese, mas usaremos as análises do capítulo 3 para reunir algumas pistas que talvez ajudem.

Após o disco com Elizeth, Jobim tratou de tentar gravar um compacto com João Gilberto na Odeon, mas esbarrou em Aloysio de Oliveira. A experiência dele nos Estados Unidos lhe dizia que “cantores com voz centimetrada podiam ser a teteia dos intelectuais, mas não tinham a menor possibilidade comercial” (Castro, 1990, p. 181). Ainda segundo Ruy Castro, Aloysio só se dobrou com o aval de Ismael Corrêa, diretor de vendas da gravadora, que garantiu que conseguiria vender o cantor, e de André Midani (futuro presidente das gravadoras Philips e Warner) que argumentou que a música de João Gilberto tinha um apelo para os jovens, algo inexistente na música brasileira de então. E finalmente o “golpe de misericórdia” para que Oliveira concordasse em gravar aquele cantor de voz pequena veio do compositor brasileiro que ele mais admirava, Dorival Caymmi (Castro, 1990, p. 181). Não por acaso o (mais de uma vez citado) texto de Jobim da contracapa de *Chega de saudade* terminava com um PS: “Caymmi também acha”.

A renovação proposta por João Gilberto não se restringia ao violão. Tudo na execução do samba (apenas nessa nova forma de interpretar sambas, ressalve-se), em termos gerais, foi colocado em um novo paradigma: a forma de cantar (mais coloquial, se aproximando da voz falada), o acompanhamento rítmico (saem as percussões tradicionais e ficam a escovinha da bateria e os ataques de baqueta no aro, sem bumbo, tom-tons ou pratos de ataque), o acompanhamento harmônico de base sustentado apenas pelo violão (em regra sem contrabaixo e com o piano tocando em momentos escolhidos, como parte do arranjo e raramente tocando em oitavas) e, como antecipou Jobim no texto de contracapa de *Chega de saudade*, também os arranjos sofreram impacto.

Nos arranjos de Jobim a partir da gravação de *Chega de saudade* por João Gilberto, como via de regra, não são mais usadas camadas harmônicas densas nas cordas, que costumavam ficar quase todo o tempo da canção apoiando os acordes, e prevalecem frases de violinos, quase sempre em uníssono, em momentos específicos. Os sopros fortes, suingados, de arranjos como o de *Aquarela do Brasil*, já não encontram espaço, como também os ataques harmonizados em *solis* homorrítmicos são descartados. Os sopros se resumem a frases pontuais quase sempre de flauta e trombone em solo, mas às vezes com trompa e mais raramente com saxofones. Madeiras como clarone, oboé e fagote também não fazem parte do “dialeto” de arranjos de bossa nova, muito raramente aparecem (e nunca em blocos), tampouco harpas.

Há ainda uma modificação nas formas dos arranjos se comparados aos do sambacanção, que embalados por grande massa orquestral usavam quase sempre uma introdução com um motivo melódico, um intermezzo instrumental ao fim da primeira apresentação da música e ainda uma coda também instrumental. Nos três primeiros discos do João Gilberto, que, como veremos à frente, passarão a ser referência em termos de arranjos de bossa nova, a regra é não ter *intermezzos* instrumentais⁴⁵, e se a música é muito curta (como por exemplo *Se é tarde me perdoa*, de Lyra e Bôscoli, ou *Bim bom*, de João Gilberto) canta-se outra vez a letra apenas para que a faixa não dure menos de um minuto. Mas nenhuma música nesses discos de João Gilberto completa três minutos de duração, e a grande maioria fica abaixo de dois minutos⁴⁶. A gravação de *Chega de saudade*, por exemplo, dura apenas 1 minuto e cinquenta e nove segundos, e não precisou mais do que isso para apresentar pela primeira vez os novos paradigmas.

Claro que, inevitavelmente, houve oposições fortes a essas mudanças. Tinhorão, por exemplo, escreveu que a bossa nova eliminava os “últimos toques de originalidade do samba tradicional, o que conseguiria através do nivelamento da melodia, da harmonia, do ritmo e do contraponto, numa espécie de pasta musical” (Tinhorão, 1997, p. 61).

Nem João Gilberto e nem Tom Jobim deram alguma importância a esse rótulo, e sempre repetiram que o que faziam era samba⁴⁷ (Tom compôs poucos anos depois o *Samba do avião*, que é considerado um clássico da bossa nova). João Gilberto jamais se interessou em saber se o que fazia era samba autêntico, não dava atenção a esses questionamentos, não se preocupava com essas perguntas e muito menos com as respostas⁴⁸.

⁴⁵ No capítulo de *Considerações finais* mostraremos em detalhes essas informações.

⁴⁶ Como curiosidade, nos discos ao vivo de João Gilberto, especialmente o *Ao vivo em Montreux* (1986), ele repetia cada tema três ou quatro vezes, cada vez dividindo de forma diferente, e as faixas ficam (deliciosamente) longas.

⁴⁷ João Gilberto deu uma entrevista para as páginas amarelas da revista *Veja* em 1971 em que afirmou que prefere não chamar o que criou de bossa nova, “era apenas a minha maneira de tocar”.

⁴⁸ Segundo o texto de Júlio Medaglia, *Balanço da bossa nova*, In CAMPOS, 1986, p. 74.

Em uma de suas raras entrevistas, essa ao repórter Carlos Alberto Silva, em 1979 para o *Jornal do Brasil*, João reforça o seu ponto de vista:

Meu trabalho sempre foi com a música brasileira. Com o samba, nossa música infinita. Aquilo que as pessoas chamam de bossa nova e que eu chamo de samba, de música brasileira – ampla, rica, infinita, sobre a qual o artista pode criar o seu fraseado pessoal [...]. É por isso que eu não penso em bossa nova. Penso em samba. Música brasileira (Gilberto In Caymmi, 2008, p. 128).

E João Donato, outro músico citado como um dos “inventores” do novo estilo, afirmou que “a bossa nova não existe. O nome é apenas uma confusão criada pela indústria ou pelos críticos. Para mim, bossa nova sempre foi samba tocado por uma moçada que não é do morro”⁴⁹.

A expressão bossa nova não era exatamente “nova” em 1958, quando um cartaz no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, no bairro carioca do Flamengo, anunciou: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”⁵⁰. Segundo o pesquisador Jairo Severiano, desde os anos 1930 se usava a expressão para designar um modo novo, diferente, de fazer qualquer coisa, mas sem ligação com a música. A primeira vez que se classificou um grupo musical como “um conjunto bossa nova” foi em um texto publicado na revista *Clube dos Ritmos* em outubro de 1955, em que o crítico Ricardo Galeno elogiou dessa forma o conjunto de Valdir Calmon (Severiano, 2008, p. 329). Nesse mesmo ano o humorista (mas também compositor) Chico Anísio lançou uma parceria com Hianto de Almeida chamada *Cinema bossa nova*, um fox (Souza, 2025, p. 13). E vale acrescentar que a expressão não era necessariamente usada de forma positiva: Gabriel Gonzaga (2021) revela na biografia que escreveu sobre Sylvia Telles que a própria cantora tinha recebido uma crítica dura ao seu canto na revista *Cigarra Magazine* em fevereiro de 1956 em que se usou a expressão de forma pejorativa⁵¹.

Note-se: a expressão era um adjetivo, só a partir do show no Grupo Universitário Hebraico, com uma campanha orquestrada pelo jornalista da revista *Manchete* (que era também letrista), Ronaldo Bôscoli, bossa nova passou a ser usada como substantivo, representando uma tendência estético-musical. Os jovens músicos adoraram a alcunha e adotaram como bossa nova esse novo samba que surgia na Zona Sul carioca.

⁴⁹ Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, em 1986.

⁵⁰ O diretor artístico do Grupo Universitário, o jovem jornalista Moysés Fuks conhecia a turma também jovem que se reunia na casa dos pais da Nara Leão e ofereceu o auditório para um show que reuniu nomes como Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Luiz Eça e Chico Feitosa, apresentados por Ronaldo Bôscoli.

⁵¹ “Sylvinha Telles, como querem alguns é péssima cantora, pois, dizem eles, ela moderniza tanto as músicas que canta, que a melodia se torna irreconhecível Na minha opinião, é uma cantora afinada, bossa nova e personalidade em demasia” *Cigarra Magazine* (fev. 56), reproduzida em GONZAGA, 2021, p. 73.

Poucos meses depois, no mesmo ano de 1958, Tom Jobim e Newton Mendonça compuseram *Desafinado* e acrescentaram na letra uma pitada de provocação: “referiram-se à expressão da moda entre os meninos de Ronaldo Bôscoli, e escreveram: *isso é bossa nova, isso é muito natural*” (Castro, 1990, p. 205). Mas Tom Jobim escreveu a sério na contracapa do primeiro disco de João Gilberto, *Chega de Saudade*, lançado em 1959: “João Gilberto é um baiano bossa nova [...]”. Sim, ainda como um adjetivo, mas associando para sempre a expressão ao modo de cantar e tocar do baiano.

Na visão de Jobim, a parte harmônica e melódica já estava “mais ou menos estabelecida” (Jobim *In* Mello, 2008, p. 34), ou seja, a modernidade nesses elementos já estava consumada na música brasileira do final dos anos 1950,

mas a chegada do João abriu novas perspectivas, o ritmo que o João trouxe. [...] O aparecimento do João, que veio da Bahia e foi ser *crooner* do grupo vocal Garotos da Lua, trouxe uma contribuição rítmica muito importante porque a gente pode fazer uma melodia muito bonita com uma harmonização também muito bonita, mas o ritmo é um fator vital (Jobim *In* Mello, 2008, p. 34).

Esse dado da baianidade do João é reforçado por um contrerrâneo dele: segundo Garcia, “quando João Gilberto completou 60 anos, Caetano Veloso assim ergueu o seu brinde: ‘Tinha que ser um baiano pra ver que a chave estava no ritmo’” (Garcia, 1999, p. 18). Em que pese um lado anedótico e bairrista, e mesmo redutor da realidade (a Bahia não é a fonte rítmica única da música brasileira), Caetano, em depoimento para a biografia de Dorival Caymmi (2008), aprofunda esse argumento em que vê a chegada de João Gilberto (e por conseguinte, da bossa nova) no panorama musical brasileiro da época como uma revalorização do samba após o período do samba-canção.

Porque justamente a aparição de João Gilberto é uma coisa mais brasileira. Na verdade é uma volta de uma radicalidade brasileira, na inspiração, na forma, na ligação com a tradição. Embora seja uma ultramodernização, maior do que qualquer um tivesse feito antes. Porque o que se estava fazendo até então era uma americanização. O Dick Farney, o Johnny Alf, até os nomes que eles escolheram já dizem tudo. Mesmo o Lúcio Alves, Os Cariocas, a própria Dóris Monteiro, tudo isso era uma coisa meio americanizada. É bom, é interessante, mas não dá pra comparar. O João trouxe uma coisa brasileira, é uma ligação, a coisa do João, a tríade fundamental do João é Dorival Caymmi, Orlando Silva [...] e Ciro Monteiro, esse é o tripé de João Gilberto. Aí está tudo de onde João tirou o negócio dele. Agora, o conhecimento do *be-bop*, das harmonias impressionistas usadas pelo *be-bop*, pelo *cool jazz*, foram importantes. E o conhecimento da tradição da grande canção americana de Gershwin, Cole Porter foi importante para Tom Jobim, Carlos Lyra, para os compositores da bossa nova (Veloso *In* Caymmi, 2008, p. 129).

O depoimento de Caetano Veloso parece abordar um ponto crucial: embora, sob a perspectiva daquele tempo, houvesse uma ruptura na “ultramodernização” (as aspas são

necessárias, pois a expressão usada por Caetano é, no mínimo, controversa) trazida pela bossa nova, existe um sentido de continuidade da tradição da música brasileira presente na inovação proposta por João Gilberto. Não por acaso, como atesta Luiz Tatit,

O espantoso é que, provavelmente por uma conjunção de fatores circunstanciais – e alguns talvez essenciais –, o novo estilo foi imediatamente acolhido por boa parte do público, apesar da aparente ruptura com tudo que se conhecia de canção até aquele instante. O segredo da fórmula vem sendo paulatinamente desvendado, mas, até hoje, não contamos com um resultado conclusivo (Tatit, 2004, p. 49).

Podemos especular um pouco sobre essa “fórmula ainda não totalmente desvendada”, ou como a questão da continuidade de certa forma se impõe sobre a ruptura. Ainda segundo Tatit (2004, p. 177), “João Gilberto manifestava o seu fascínio pelo que era central no samba: o envolvimento da voz no ritmo [...]. Para que esse prazer [...] pudesse ser transmitido em toda a sua plenitude ao público, o músico preparava uma linha de violão já totalmente imbuída das divisões sincopadas do samba”. Mas a harmonia, no caso das recriações de sambas antigos por João, é completamente refeita, com o uso dos acordes que foram sendo integrados paulatinamente durante a modernização da música brasileira ocorrida, como vimos, a partir da década de 1930. Era como se trouxesse de volta a “alegria” do samba, deixada de lado nos anos do samba-canção, e como se a música brasileira se revigorasse nessa “ultramodernização” que aliava tradição e contemporaneidade, e boa parte do público consumidor de música se reconheceu imediatamente ali, como afirmou Tatit.

E afloraram então os elementos de ruptura, que contém neles, no entanto, elementos de continuidade: o canto despojado e sincopado (um caminho que começou a ser traçado por Noel Rosa e Mário Reis embora de forma diferente), a volta do violão ao protagonismo do acompanhamento de samba mas com uma fórmula de batida inovadora (com elementos dos violões de Garoto e Luís Bonfá, do acordeom de João Donato e do piano de Johnny Alf) e nos arranjos uma certa dissecação da massa orquestral comum no samba-canção, uma busca do essencial como oposto do excesso de ornamentos.

Jobim foi o arranjador de quase todas as faixas dos três primeiros discos de João Gilberto, *Chega de saudade*, lançado em 1959, *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960 e *João Gilberto* (1961). A trilogia é referida por Zuza Homem de Mello como “a bíblia da bossa nova” (Mello, 2008, p.42). Das 12 músicas de *Chega de saudade*, 4 já tinham sido lançadas em discos de 78 r.p.m.: o primeiro com *Chega de saudade e Bim bom* (João Gilberto), e o segundo com *Desafinado* (Jobim/Newton Mendonça) e *Hô-ba-la-lá* (João Gilberto). Segundo Castro, nada foi tranquilo: João exasperava quem estivesse por perto com o seu perfeccionismo extremo. No

primeiro dia de gravação se desentendeu com os técnicos do estúdio, pois teria exigido que colocassem um microfone para captar a voz e outro para o violão, e não um mesmo para os dois, como se fazia na época. (Castro, 1990, p. 181). Esse uso de dois microfones – que viraria o padrão até hoje – pode explicar a nitidez com que se ouve o violão nas gravações de João Gilberto em comparação com as gravações do instrumento nos fonogramas da época.

Segundo a biografia escrita por Cabral, Jobim fez um arranjo para *Chega de saudade* mais econômico do que havia feito para o disco da Elizeth, mas durante os ensaios João ia “aparando” ainda mais o arranjo. Vários compassos de cordas desapareceram, mas nem assim João teria ficado satisfeito: na hora da gravação, “quando entravam as cordas, ele fazia aquela cara típica de quem ouve, por exemplo, o som de uma faca afiada tentando cortar uma pedra” (Cabral, 1997, p. 140). João teria chegado a falar no estúdio: “você é brasileiro, Tom, você é preguiçoso”, mas mesmo com esse insulto Jobim engoliu a seco, conta Cabral, e a gravação foi concluída.

Na gravação de *Desafinado* teria acontecido o mesmo: Jobim escrevia para os instrumentos que julgava necessário e João os reduzia e completava, com a voz doce, “você é tão burro, Tomzinho” (Cabral, 1997, p. 42). No manuscrito desse arranjo, disponível no site do Instituto Antônio Carlos Jobim, fica claro que a linha dos violoncelos foi apagada – e não foi gravada.

Figura 7 – Manuscrito de Jobim para o arranjo de *Desafinado* (Jobim/Mendonça) para a gravação de João Gilberto em que a linha do violoncelo aparece apagada.



André Midani⁵², em depoimento citado no livro de Ruy Castro *Chega de Saudade*, aponta que *Desafinado* exigiu 13 takes gravados até que João se desse por satisfeito, e o processo teria sido marcado por muitos atritos entre cantor e arranjador dentro do estúdio. Em um exercício de suposição, podemos imaginar que Jobim pressentiu que aquele trabalho com João poderia resultar em algo de grande relevância artística – e mesmo fundamental para a projeção da sua própria carreira. Por essa razão, segundo Ruy Castro, que de alguma forma tenta adivinhar as intenções do músico, Jobim teria optado por digerir “todos os batráquios que tivera de engolir” (Castro, 1990, p. 210) e seguir em frente até concluir a gravação das oito faixas que restavam para finalizar o *long-playing*.

Segundo Cabral, as gravações só deslancharam mesmo quando Jobim deixou algumas faixas sem orquestra, só com ritmo e um instrumento melódico, ou a flauta de Copinha ou o trombone de Maciel (Castro, 1990, p. 207-211) (Cabral, 1997, p. 142-143).

Segundo o baterista do disco, Milton Banana,

João chefiou a gravação do disco. Ele pediu um microfone para ele e outro para o violão. O pessoal da técnica estranhou e brigaram muito. A gravação durou quase um mês porque ele era muito exigente, muito temperamental, brigou muito com o Jobim, discutindo sobre acordes com a orquestra toda no estúdio e aquela coisa toda. Teve dias em que a Odeon dispensou os músicos todos, pagou todo mundo [...]. Ele queria fazer um negócio e os caras não entendiam, “esse cara é louco, é maluco”. Mas João bronqueava mesmo no estúdio, dizia que sempre gostou de fazer músicas como queria. (Banana *In Mello*, 2008, p. 68).

Marcelo Silva Gomes, em sua tese *Samba-jazz alguém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e mar de Johnny Alf* (2010), aponta a centralidade de João Gilberto na sonoridade desse disco, ou seja, na sonoridade dos arranjos de bossa nova:

Tudo indica que João foi o mentor intelectual, o esteta, que convence até mesmo um arranjador que conhecia orquestração e já tinha algum destaque, a escrever de uma forma específica para que o resultado soasse como queria. A importância de João não se restringe à batida concisa, ao canto falado, à economia de elementos ou sua influência sobre Tom na estética do arranjo, e sim a todos esses elementos juntos (Gomes, 2010, p. 73).

Parece não haver dúvidas, com esses depoimentos, de alguma ascendência de João Gilberto sobre Jobim nesse momento. Era como se João soubesse a sonoridade que queria, mas precisava de alguém (Jobim) que sabia usar as ferramentas disponíveis para que esse som fosse construído. Obviamente que Jobim não era apenas isso. Além de ser um homem da indústria fonográfica, ou seja, que entendia como se vendia um disco, ele era o principal compositor, o

⁵² Então futuro *big boss* da indústria fonográfica, o sírio era então Diretor de Promoção da gravadora Odeon.

principal fornecedor de material inédito que João gravou nessa trilogia⁵³. Como vimos anteriormente, Jobim era um músico atento às modernidades e ao mesmo tempo vinculado à tradição da música brasileira. Nos parece que a sonoridade dos arranjos foi construída em parceria pelos dois músicos, com a estética da concisão de João se unindo aos experimentos minimalistas em que Jobim trabalhava.

Entre o primeiro e o segundo disco de João Gilberto a febre bossa nova se espalhou pelo Rio de Janeiro, especialmente nas universidades, com vários shows onde os novos talentos se apresentavam. A famosa academia de violão⁵⁴ de Carlos Lyra e Roberto Menescal não ensinava exatamente a técnica violonística, mas espalhava entre os jovens a batida e o repertório da bossa nova, consolidando a primeira música jovem do Brasil, antes mesmo do *rock*.

Aparentemente a feitura dos arranjos para o segundo *LP* de João, que se chamou *O amor, o sorriso e a flor*, foi mais simples: no verão chuvoso de 1960, Jobim passou uma temporada no sítio da família na região serrana e recebeu o cantor e a sua mulher à época, Astrud, para passar uns dias trabalhando nos arranjos longe de compromissos e telefonemas. Jobim escreveu na contracapa que trabalharam num dos quartos vazios, com forro de madeira, o que dava boa acústica, e às vezes eram interrompidos pelas “patroas” que levavam café quente ou pelas crianças, que traziam algum filhote de tico-tico. Nas palavras dele, “tudo foi feito num ambiente de paz e passarinhos” (Jobim, texto de contracapa do *LP O amor, o sorriso e a flor*, 1960).

Segundo Sérgio Cabral (1997), depois das sessões de estúdio desse álbum a situação mudou. A relação entre os dois se desgastara. Jobim estava refugiado nesse mesmo sítio quando as datas para o terceiro disco do João estavam reservadas. Mas nem João ligou para Jobim para trabalharem juntos e nem o contrário. João, aparentemente, queria fazer sozinho os arranjos e chamou o organista Walter Wanderley para ajudá-lo a colocar as ideias no papel. Não deu certo, e João paralisou o disco com 5 músicas gravadas⁵⁵, e as gravações só foram retomadas 5 meses depois, de novo com Jobim fazendo os arranjos e produzindo. Como comenta Castro (1990, p. 296), “Tom e João pareciam não conseguir o que mais queriam na vida: livrar-se um do outro”.

Pelo menos um dos arranjos escritos por Jobim nesse disco começou a ser esboçado com João Gilberto e Wanderley, segundo relata Ruy Castro (1990): para a canção *O barquinho*

⁵³ Das 36 músicas gravadas nos três primeiros *lp*'s de João Gilberto, 12 são de Jobim. O segundo compositor mais gravado nesses discos é Carlos Lyra, com seis músicas.

⁵⁴ Carlos Lyra e Roberto Menescal fundaram uma “academia” de violão no início de suas carreiras para assegurar uma renda que os sustentasse, chegando a ter “quase cinquenta alunos” (Castro, 1990, p. 128-129).

⁵⁵ O livro de Helena Jobim indica que Walter Wanderley assina cinco arranjos do disco (*Samba da minha terra*, *Bolinha de papel*, *Saudade da Bahia*, *Trenzinho* e *Presente de natal* – todas canções pré-bossa nova), João assina sozinho uma (*Este seu Olhar*) e Jobim assina outros quatro arranjos (*O barquinho*, *O amor em paz*, *Coisa mais linda* e *Insensatez* – todas legítimas bossas novas), e as outras duas faixas, *A primeira vez* e *Você e eu*, só tem a indicação de que o Tom toca o piano (JOBIM, 1996, p. 307).

(Menescal e Bôscoli), pura expressão da bossa nova. Ainda segundo Castro, João queria que Wanderley extraísse do seu órgão um som específico de buzina (ou ronco) de navio, para a introdução que ele próprio vocalizava, mas o órgão não reproduzia fielmente o efeito desejado. O cantor teria insistido reiteradamente - “tenha paciência, Waltinho” (Castro, 1990, p. 296) – enquanto o organista demonstrava querer estar em qualquer outro lugar que não fosse aquele estúdio, ainda narra Castro.

Quando Jobim posteriormente voltou como arranjador conseguiu desenvolver um timbre bem interessante na introdução fazendo um acorde aberto, a 9 vozes, com 4 violinos (em *voicing* de quartas), flauta, sax alto (um instrumento raramente usado nesses três discos de João Gilberto) e três trombones, obtendo um efeito potente que atendia ao gosto de João, ainda que soe um pouco deslocada na sonoridade do álbum em geral.

Figura 8 – Arranjo de Jobim para a introdução de *O barquinho* (Menescal/Bôscoli) para a gravação do terceiro disco de João Gilberto (1961)

The musical score for the introduction of "O barquinho" is written for two staves. The top staff, labeled "Violinos e flautas", contains a melodic line with eighth notes and rests, accompanied by a box indicating "4 vlns. flauta". The bottom staff, labeled "Sax alto e trombones", contains a harmonic line with chords and rests, accompanied by a box indicating "sax 3 tbns.". The score includes chords G6(9), Bbm7, and Bbm6. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

O texto da contracapa desse disco, assinado por Ismael Correa, então Diretor Artístico da gravadora Odeon, está transcrito por Tárík De Souza (2025, p. 317) no livro *João Gilberto e a insurreição da bossa nova*. É um texto de contracapa pouco usual, pois parece fazer a contrapropaganda do disco: “João Gilberto sabe aonde quer ir e por isso mesmo é, e sempre será, um insatisfeito. [...] (Ele) ficou à vontade, escolheu o repertório (belíssimo!), fez alguns arranjos, colaborou nos demais, mas não ficou satisfeito com o disco”.

A rigor, o trabalho constante de Jobim como arranjador termina nesses três discos de João Gilberto. Segundo o levantamento discográfico presente no livro de Helena Jobim⁵⁶ a produção de arranjos dele no pós *LP Chega de saudade* é quase nula, e se limitando a fazer arranjos para composições de sua autoria, como para Dick Farney, quando gravou *Este seu olhar* e *Por falta de adeus*, Luís Bonfá e Norma Sueley com *Amor sem Adeus* e Vicente Celestino

⁵⁶ Discografia assinada por Paulo Hermann Jobim, Vera Alencar e Jairo Severiano (JOBIM, 1996, p. 281 – 437).

interpretando *Se todos fossem iguais a você*. Jobim já não tinha contrato com a Odeon para escrever arranjos diversos para outros cantores, e talvez, como disse o violoncelista e arranjador Jaques Morelembaum, tenha ficado importante demais para este trabalho de carregar pedras.

2.3 O artista do mundo

Em 21 de novembro de 1962 o Carnegie Hall, em Nova York, foi o palco do célebre concerto que marcou simbolicamente o lançamento internacional da bossa nova, com a participação de figuras centrais como Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves e Sérgio Mendes, bem como de artistas que não estavam diretamente vinculados à estética da bossa nova, como o violonista Bola Sete, a cantora Carmen Costa e o pianista argentino Lalo Schifrin. Após o tumultuado show, Jobim não retornou imediatamente ao Brasil, permanecendo nos Estados Unidos por aproximadamente oito meses. Nesse período, dedicou-se à organização editorial de seu repertório no exterior, fundando a editora *Corcovado Music*, além de acompanhar de perto a elaboração das versões em língua inglesa de suas composições (Jobim, 1996, p. 118–122).

Ainda nesse intervalo gravou dois discos, o premiado *Getz-Gilberto featuring Antonio Carlos Jobim* (lançado apenas no ano seguinte, 1964) e *The Composer of Desafinado Plays*, o seu primeiro disco solo, aos 36 anos. É significativo que ele tenha precisado sair do Brasil para os EUA, para que uma gravadora se interessasse em lançar um disco dele como artista. É um disco instrumental: Jobim gravou inicialmente as bases do violão no puro estilo bossa nova e depois registrou os solos no piano⁵⁷. Por exigência do compositor, a bateria ficou a cargo de um brasileiro, Edson Machado, mas no contrabaixo estava o estadunidense George Duvivier e os arranjos foram assinados por um músico alemão, Claus Ogerman⁵⁸, que apesar da origem surpreendeu “ao próprio Tom com a sua bossa e seu bom gosto”, segundo depoimento do seu filho, Paulo Jobim (Jobim, 2001, vol. 2, p. 9).

Jobim disse ao produtor Creed Taylor que não se sentia suficientemente seguro escrevendo arranjos para músicos que não conhecia (Augusto *in* Jobim, 2001, vol. 2, p.34). Por essa razão, a partir desse trabalho — e de modo sistemático em suas gravações realizadas nos

⁵⁷ O álbum foi lançado no Brasil em 1964 pela gravadora Elenco, de Aloysio de Oliveira. Contrariando o habitual, não tinha um texto do produtor na contracapa do disco, e foi reproduzido, em inglês mesmo, o texto que o crítico Pete Welding escreveu na revista *Down Beat*, dando 5 estrelas para o disco e escrevendo no fim que gostaria que tivesse mais estrelas para dar (“*and only wish there were more stars to award it*”).

⁵⁸ Não sem espanto de Tom: “Esse cara vai transformar a minha música em banda de marcha prussiana” (AUGUSTO, 2001, vol. 2, p. 34). Ogerman, de nome original Klaus Ogermann, nasceu em 1930 na cidade de Ratibor, então parte da Alemanha. Hoje a cidade faz parte da Polônia.

Estados Unidos — ele deixa de assumir diretamente a função de arranjador, delegando essa responsabilidade a outros profissionais. Os arranjos passam a ser assinados sobretudo por Ogerman, mas também por Nelson Riddle e pelos brasileiros Eumir Deodato, Dori Caymmi e César Camargo Mariano⁵⁹. Já na fase final da sua vida, com a Banda Nova⁶⁰, os arranjos dos discos de Jobim ficaram a cargo principalmente de seu filho violonista, Paulo Jobim, e do violoncelista Jaques Morelembaum.

Segundo Luiz Duarte (2010), esses arranjadores trabalharam com os originais das composições de Jobim, que já traziam muitas informações de arranjo, como introduções, contracantos, *intermezzos* etc., mas o papel de conferir densidade orquestral para essas ideias ficava a cargo do arranjador. Como afirma a cantora Miúcha, que trabalhou muito com Jobim nos anos 1970, o compositor já dava o “mapa da mina” (Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 86), e Dori Caymmi afirmou igualmente, no já citado programa *O Arranjo convida Dori Caymmi*, que o Tom “não era o orquestrador, aquele instrumentador, ele era o bolador do arranjo, quer dizer, ele dava a estrutura toda”⁶¹.

Especialmente nesse primeiro disco solo, a sonoridade é muito próxima da dos três primeiros discos de João Gilberto, que segundo Jairo Severiano “constituem o mais elucidativo documento que já se fez sobre a bossa nova” (Severiano, 2008, p. 332), no sentido de sintetizar e definir os cânones de arranjo e interpretação do gênero. Alguns arranjos de *The Composer of Desafinado Plays* são praticamente cópias dos escritos por Jobim para os discos do João Gilberto, como, por exemplo, em *Corcovado*. A introdução é idêntica: começa com uma frase na flauta, que é respondida pelo piano e completada novamente pela flauta. A frase de entrega para o início da melodia é feita em uníssono pelos violinos. São as mesmas frases, praticamente os mesmos acordes no violão⁶² e estão no mesmo tom.

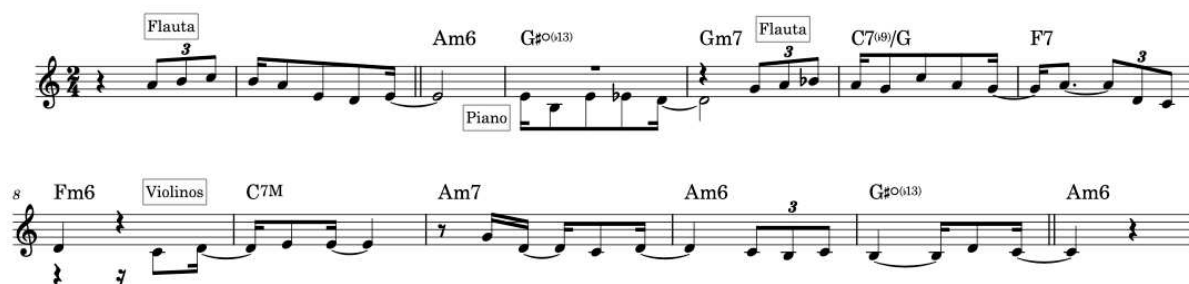
⁵⁹ Mariano foi o arranjador de quase todo o disco Elis & Tom, lançado em 1974. Jobim escreveu só um arranjo, para *Modinha* (Jobim/Vinícius).

⁶⁰ Banda criada em 1984 para acompanhar Jobim em um show na Áustria, a Banda Nova acompanhou Jobim até 1994, ano de sua morte.

⁶¹ Acesso em 23 nov. 2025. (20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5kqSjlUP5E&t=625s>.

⁶² No quarto compasso João toca C7(b9)/G e o Tom F#7(#11). Acordes diferentes, mas com a mesma função harmônica, a de preparar o acorde do IV grau, F7M.

Figura 9 – Arranjo de Jobim para a introdução da sua composição *Corcovado* presente na gravação de João Gilberto (1960) e que foi reproduzido no primeiro disco de Jobim (1963).



Com o início da melodia, os violinos nas duas gravações fazem o mesmo desenho cromático descendente partindo da nota dó, e os oito compassos seguintes também são rigorosamente iguais em frases e instrumentação. Só na segunda apresentação do tema há diferenças: na gravação do João os violinos estão sozinhos e em uníssono, enquanto na gravação no disco de Jobim, os violinos tocam a mesma frase uma oitava acima e os violoncelos fazem um fundo harmônico a três vozes⁶³, com pequenas diferenças no ritmo das notas.

Figura 10 – Trecho do arranjo de Jobim para a gravação de *Corcovado* por João Gilberto (1960)

The musical score for 'Corcovado' by João Gilberto is presented in two staves. The top staff is for João (Vocal) and the bottom staff is for Violinos (Violins). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The João part begins with a half note (D4), followed by a quarter note (C4), then a half note (B3), and finally a triplet of eighth notes (A3, G3, F3). The Violinos part begins with a half note (D4), followed by a quarter note (C4), then a half note (B3), and finally a triplet of eighth notes (A3, G3, F3). The score includes various chords: Am6, G#O(13), Gm7, Gm6, F7M, and F6. The João part has lyrics: 'Que - ro_a vi - da sem - pre as - sim com vo - cê per - to de mim a - té o a - pa - gar da ve - lha cha - ma'.

Figura 11 – Trecho do arranjo de Claus Ogerman para a gravação de *Corcovado* por Tom Jobim (1963)

The musical score for 'Corcovado' by Claus Ogerman is presented in three staves. The top staff is for Piano, the middle staff is for Violinos (Violins), and the bottom staff is for Cellos. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Piano part begins with a half note (D4), followed by a quarter note (C4), then a half note (B3), and finally a triplet of eighth notes (A3, G3, F3). The Violinos part begins with a half note (D4), followed by a quarter note (C4), then a half note (B3), and finally a triplet of eighth notes (A3, G3, F3). The Cellos part begins with a half note (D2), followed by a quarter note (C2), then a half note (B1), and finally a triplet of eighth notes (A1, G1, F1). The score includes various chords: Am6, G#O(13), Gm7, Gb7(11), F7M, and F6.

⁶³ Apenas como especulação, pois não há fontes, esse fundo harmônico nos violoncelos pode ter sido uma sugestão do Ogerman ou pode ter sido a ideia inicial de Jobim para a gravação do João, mas descartada porque não há fundos harmônicos de cordas graves (violões e violoncelos) nos três primeiros discos de João.

Os arranjos seguem praticamente idênticos até a *coda*, quando uma frase originalmente do piano é tocada pela flauta no disco estadunidense, que ainda abre um pequeno espaço para solo improvisado de flauta durante o *fade out*.

O crítico Pete Welding escreveu na revista *Down Beat* que “se o movimento da bossa nova tivesse produzido apenas esse disco, já estaria plenamente justificado (*apud* Augusto, 2011, vol. 2, p. 35). Nessa mesma crítica os arranjos são assim descritos:

Os arranjos para cordas feitos por Claus Ogerman captam perfeitamente a essência da alegria flutuante e da tristeza pensativa da música de Jobim, e levam adiante as linhas sem esforço e enganosamente simples do piano-de-um-dedo-só do compositor, completando-as e secundando-as com maravilhosa força rítmica e clareza melódica. Cada acompanhamento destaca soberbamente a essência característica da melodia à qual foi acoplado⁶⁴ (Jobim, texto reproduzido na contracapa do LP *Antônio Carlos Jobim*, Gravadora Elenco, 1964, em tradução presente em Cabral, 1997, p. 209).

Duarte (2010) aponta em sua dissertação que a obra fonográfica de Jobim, distribuída nos 21 anos de sua discografia - entre o seu primeiro disco solo e *Antônio Brasileiro*, o seu derradeiro álbum, de 1994 - se dividiu em três linhas de trabalho principais. A primeira é a mais ligada à bossa nova, porque data de quando o movimento estava conquistando primeiro os Estados Unidos e de lá se espalhando pelo mundo. Jobim opta por lançar pouco material inédito, apresentando as suas composições, muitas delas lançadas por João Gilberto em seus três primeiros discos, para um público que ainda não as conhecia, consolidando a sua reputação como artista no exterior. São dessa primeira linha de trabalho⁶⁵ ainda os álbuns *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), com arranjos de Nelson Riddle, *A Certain Mr. Jobim* (1967) e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (também de 1967), ambos arranjados por Claus Ogerman. Esses quatro álbuns são pura bossa nova, mas Jobim ampliaria o seu leque estético registrado fonograficamente a partir do disco *Wave* (1970), em que, já com seu prestígio consolidado, passa a gravar outras facetas do seu trabalho como compositor, flertando com a música de concerto, o *jazz* e outros estilos musicais.

Paulo Jobim, em entrevista a Duarte (2010), afirmou que Ogerman trabalhava em colaboração com Tom na feitura dos arranjos, já que frequentemente, como vimos, a

⁶⁴ No original: “The arrangements for string orchestras Claus Ogerman has fashioned capture perfectly the essence of lilting gaiety and wistful sadness of jobim's music, and they further complement and second the composer's effortless, deceptively single-note piano lines with their wonderful rhythmic strength and melodic clarity. Each setting superbly brings out the characteristic essence of the melody to which it has been wedded”.

⁶⁵ Segundo Duarte (2010), a segunda linha de trabalho vai de *Wave* (1970) até *Urubu* (1976), período em que Jobim grava diversos temas instrumentais, muitos vindo de trabalhos dele em trilhas para cinema. A terceira linha, a partir de *Terra Brasilis* (1980), “consiste, de certa forma, num retorno à primeira” (DUARTE, 2010, p. 7).

composição já era elaborada com introduções, contracantos, *intermezzos* e *codas*. Mas nos arranjos de Ogerman, em especial a partir do disco *A Certain Mr. Jobim*, o segundo trabalho dos dois, está nítido como a orquestração expande as ideias originais do compositor. Como o escopo dessa dissertação se restringe aos arranjos escritos por Jobim, as análises que se seguem não compreendem o período dos discos gravados por ele nos EUA, se encerrando nos discos de João Gilberto gravados no Brasil entre 1958 e 1961.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISES DOS ARRANJOS

Nesse capítulo iremos apresentar as análises dos arranjos propostos nesta dissertação. Luiz Duarte (2010) aponta que o número de trabalhos acadêmicos centrado em arranjos musicais tem crescido nos últimos anos, ainda que mais focados em *procedimentos* ou *técnicas* de arranjo: quais os caminhos com que se pode abordar uma obra musical, o trabalho feito a partir de um material pré-existente, as diferenças entre arranjo para obras populares e eruditas, etc. Esses trabalhos de inequívoca importância para o desenvolvimento do conceito de arranjo, “sofrem de resquícios da ideia de que a obra estaria fixada na partitura, tratando-a como ‘obra fechada’, contrariando sua natureza frequentemente maleável” (Duarte, 2010, p. 17).

Aqui nesse trabalho analisaremos os arranjos de uma forma ampla, adaptando a metodologia apresentada por Steve Lajoie (2003) no denso livro em que ele analisa quatro⁶⁶ dos arranjos escritos por Gil Evans para discos de Miles Davis entre 1957 e 1962, *An Analysis of Selected Gil Evans Works – Historic Collaborations*. Lajoie propõe uma análise para além da sintaxe musical propriamente dita, abrangendo desde informações gerais sobre a obra até análises sintáticas multifacetadas. Cada análise é iniciada com uma contextualização histórica da gravação (também faremos aqui essa etapa), em que o analista compara a obra em questão com outras do mesmo compositor ou de compositores do mesmo período, além de discutir também a influência que o compositor recebeu e mesmo o impacto dele nas gerações subsequentes. (Lajoie, 2003).

Lajoie usa como base, nas análises sintáticas, a metodologia de Jan LaRue apresentada no livro *Guideline for Style Analysis*, de 1970, que indica os seguintes parâmetros e componentes básicos para as suas hipóteses analíticas:

Sonoridade: timbres, grau de contraste entre instrumentos e vozes, tessituras, texturas, efeitos especiais, dinâmicas.

Harmonia: principais funções, tonalidades (tonal, atonal, modal, serial), rotas modulatórias, vocabulário de acordes (alterações e dissonâncias), progressões/cadências.

Melodia: amplitudes (modo, extensão, tessitura vocal/instrumental), movimentos (gradual, saltitante, cromático, ativo/estável), padrões (ascendente, descendente, nivelado).

⁶⁶ *Blues for Pablo, New Rhumba, Bess you is my Woman Now e Will O’ The Wisp.*

Ritmo: ritmo de superfície (vocabulário e frequência de durações e padrões), métrica (regular, irregular, aditiva, sincopada), andamento, interações (ritmo textural, ritmo harmônico), tecidos (homorrítmico, polirítmico).

Forma⁶⁷: equilíbrio e relação entre movimentos em dimensões, tempos tonalidades, texturas dinâmicas, faixas de intensidade; opções de continuação (recorrência, desenvolvimento, resposta, contraste). Na nossa análise usaremos o termo “parte” para designar o trecho da composição (partes A, B, etc) e “módulo” para designar o trecho do arranjo que está sendo comentado, introdução e trechos marcados por letras reconhecidos como *Rehearsal Markers* (marcas de ensaio, em tradução livre). Ou seja, uma parte A da composição pode estar no módulo G do arranjo, por exemplo.

Nesta análise vamos acrescentar mais um elemento sintático:

Contracanto: tipos (ativo, passivo, percussivo), relação entre linha melódica e linha do contrabaixo, textura.

Ainda antes das análises sintáticas, logo após as partituras de transcrição do arranjo, apresentaremos uma breve *Descrição do arranjo* (baseado na análise que Lajoie nomeia como *The sound-in-time*), que identifica os elementos do arranjo mas sem fazer ainda a análise propriamente dita. É quase como tentar ouvir a gravação pela primeira vez, reconhecendo e focando nos sons do arranjo, como soam a voz, os instrumentos de base e de solos, mas sem tentar antecipar as análises sintáticas. Usaremos também a licença proposta por Lajoie: “a linguagem dessa parte da análise às vezes pode ser mais poética”⁶⁸.

Porém, não pretendemos ficar restritos apenas às questões descritivas e sintáticas. Tentaremos ir além da mera descrição, confrontando e comparando questões que se apresentem nos quatro arranjos: se elementos de um reaparecem em outro arranjo de forma diferente ou mesmo complementar, se soluções encontradas em um arranjo são revistas ou descartadas em outros, enfim, analisar cada um deles como parte de um todo, o arranjador Tom Jobim.

Para realizar essas análises se mostrou necessário recorrer a ferramentas metodológicas presentes em livros de técnicas de arranjo e orquestração, que de diferentes formas apresentam um amplo arcabouço teórico e até mesmo prático, quando são analisados arranjos que foram

⁶⁷ “LaRue (1970) não usa o termo forma (*form*), e sim *growth process* (que traduzimos livremente como “desenvolvimento”). A justificativa de LaRue para evitar o termo forma é que ele implica um molde pré-existente que está fora do conteúdo sintático de uma peça. Ele argumenta que a forma é, na verdade, parte do conteúdo total de uma peça, e que a forma de uma peça evolui à medida que ocorrem mudanças na sonoridade, harmonia, melodia, contraponto e ritmo. Para ele, o termo desenvolvimento descreve com mais precisão essa atividade evolutiva” (LAJOIE, 2003, p. 63). Apesar de compreendermos, e mesmo concordarmos com essa justificativa, não é a intenção dessa dissertação trazer novos termos que não são usados, por isso seguiremos mantendo o termo corrente entre músicos e estudiosos, forma.

⁶⁸ “The language in this portion of the analysis may sometimes be more poetic” (LAJOIE, 2003, p. 63).

efetivamente apresentados ao vivo ou gravados em fonogramas. Esses livros são: *Arranjo* (Almada, 2000), *Modern arranging technique* (Delamont, 1965), *Arranjo* (Guest, 1996), *Sounds and scores* (Mancini, 1973), *Arranged by Nelson Riddle* (Riddle, 1985), *Principles of orchestration* (Rimsky-Kosakov, 1964), *Arranjo aplicado à música brasileira* (Tiné, 2025) e *The contemporary arranger* (Sebesky, 1994).

3.1 Partituras

Desde muito cedo, Tom Jobim demonstrou especial cuidado em preservar e arquivar a sua produção musical, incluindo recortes da imprensa e registros diversos. Em texto intitulado⁶⁹ *O arquivo, sua maior composição*, a arquivista Gleise Andrade Cruz (que trabalhou no Instituto Antônio Carlos Jobim) aponta que Tom começou a guardar sistematicamente letras e melodias a partir de aproximadamente quinze anos de idade, “com o afincio de quem tinha a esperança de se tornar famoso” (Cruz *In* Bachini, 2017, p. 265).

Após o falecimento do músico, sua família reuniu o acervo disperso em suas três residências: uma no Rio de Janeiro, um apartamento em Nova York e o sítio da família na serra fluminense, bem como o material sob a guarda de seus filhos mais velhos, Paulo e Elizabeth. Diante do grande volume de material, armazenado em baús e armários, optou-se pela institucionalização do arquivo, profissionalizando o processo de organização. Dessa forma, surgiu o Instituto Antônio Carlos Jobim.

Dando continuidade a essa preocupação evidenciada por Tom – a de zelar por seu próprio acervo – e deparando-se com demandas de pesquisadores, com a falta de condições de trabalho e com um volume de documentos que não permitia o acesso manual, a família decidiu criar uma instituição que pudesse inventariar, preservar, proteger e divulgar os documentos (CRUZ *In* BACHINI, 2017, p.267).

O músico Danilo Caymmi, que tocou por anos na Banda Nova, o último grupo do Tom, afirma⁷⁰ que as duas esposas do maestro, Thereza e Ana, também o ajudavam nessa tarefa. O arquivo pessoal dele, disponível no website www.jobim.org, reúne o expressivo número de 734 manuscritos de partituras, com grades orquestrais, partes cavadas e rascunhos de músicas. E não há somente manuscritos dele: há arranjos de Claus Ogerman, Nelson Riddle, César Camargo Mariano, dentre outros, escritos para discos do Tom. Essa preocupação parece ser

⁶⁹ Presente no livro *Maestro Soberano – ensaios sobre Antonio Carlos Jobim*, organizado por Luca Bacchini (2017).

⁷⁰ Em conversas informais sobre essa dissertação.

incomum entre arranjadores da época. Dori Caymmi, por exemplo, afirmou em conversa informal⁷¹, que só muito recentemente começou a arquivar as suas grades orquestrais, e que nada do que ele produziu nas décadas de 1960 até o começo dos anos 2000 ficou guardado.

Roberto Menescal, ex-diretor da Polygram, uma gravadora relevante do Brasil na década de 1970, nos relatou, também em conversa informal⁷², em julho de 2025 que não se recorda da existência de um arquivista na empresa. Segundo ele, as partituras musicais eram mantidas sob a responsabilidade do funcionário encarregado de contratar os músicos. É plausível supor que de tempos em tempos esse material fosse descartado, considerando o elevado volume de gravações e a baixa probabilidade de que muitos desses arranjos fossem executados novamente.

No caso de arranjos escritos para os programas de rádio, a prática era diferente: era comum que os arranjos fossem apresentados diversas vezes na rádio, especialmente se fizessem sucesso, portanto era comum que as rádios conservassem as partituras. Paulo Aragão apontou um caso exemplar: a maior parte dos arranjos preservados de Pixinguinha é posterior à sua mudança de eixo de trabalho, do disco para o rádio, no fim dos anos 1930 (Aragão, 2014).

No acervo de Tom Jobim estão conservados todos os manuscritos dos arranjos que iremos analisar: os que ele escreveu para as duas versões de *Outra Vez*, a gravação original de Dick Farney de 1954 como samba-canção, e a versão em ritmo samba de João Gilberto de 1960, - e também os arranjos de *Estrada do sol* (para Maria Helena Raposo, de 1958) e *Coisa mais linda*, para a gravação de João Gilberto, em 1961.

Apesar desses manuscritos conservados, encontramos divergências entre as grades ou partes originais e o que ouvíamos nos fonogramas, o que nos exigiu um processo de transcrição, tanto para escrever as melodias da forma como foram executadas, quanto para confrontar com o que estava escrito nas partituras originais.

A transcrição, como sabemos, é um trabalho complexo de escuta e que envolve escolhas, de acordo com a sua finalidade e uso posterior. Segundo Luiz Flávio Alcofra, que dedicou sua tese de doutorado às questões envolvidas na transcrição em música popular,

não há regras e metodologia definidas para os procedimentos de transcrição em música popular a partir de um objeto sonoro. Geralmente é um processo particular, idiossincrático e geralmente requer uma longa prática de escuta do transcritor (Alcofra, 2021, p. 43).

⁷¹ Conversa informal no ano de 2025, sem registro ou transcrição.

⁷² *Idem*.

A metodologia de transcrição empregada nessa dissertação fez uso de modernas ferramentas de edição de áudio em programas de computadores⁷³, capazes de alterar o andamento sem mudar a afinação e de extrair individualmente grupos de instrumentos (cordas e sopros, por exemplo) ou mesmo algum instrumento *solo* (como baixo e bateria). Foram utilizados *headphones* e um teclado para referência.

Quanto à transcrição da linha melódica do canto tentou-se captar até o limite a representação rítmica exata da interpretação dos cantores. Mas, para a escrita não ficar complexa demais, alguns ritmos foram ligeiramente simplificados, ou “arredondados”. Como apontou Marcílio Lopes (2007), ao tentar registrar todos os (importantes) detalhes de uma interpretação vocal, como “glissandos, portamentos, articulações diferenciadas, etc.”, esses “poderiam obscurecer nossa investigação ao sobrecarregar visualmente nossas transcrições” (Lopes, 2007, p. 22).

É possível que haja erros ou imprecisões nas transcrições e, em certos momentos, não foi possível definir, por exemplo, um *voicing* exato das cordas – quando encontradas divergências em relação à grade manuscrita. Foram então realizadas, pelo transcritor, algumas definições arbitrárias, mas sempre respeitando estilisticamente a obra. A transcrição foi realizada de forma mais meticulosa possível e entendemos que eventuais erros pontuais não comprometem as análises.

Para encerrar esse trecho, definimos duas convenções: as oitavas serão identificadas como costumamos fazer no Brasil, definindo o dó central do piano como dó 3; não utilizaremos a palavra *background*, mas sim a tradução usada por Ian Guest (1996), fundo. Assim um *background* harmônico será grafado como fundo harmônico.

3.2 Análise de Outra vez na gravação de Dick Farney

3.2.1 Um pouco de história

Outra vez é apenas a quinta composição de Tom Jobim a ser lançada em disco, em meados de 1954. A gravação ocorreu em 7 de junho daquele ano, na gravadora Continental, onde o compositor atuava, desde 1952, como assistente de direção artística (Cabral, 1997), trabalhando diretamente com Radamés Gnattali, que viria a exercer papel fundamental em sua formação como arranjador, além de se tornar amigo pessoal (Machado, 2008).

⁷³ Logic Pro e Moises.

Tom já compunha havia algum tempo e, ocasionalmente, enquanto ainda atuava como pianista da noite, apresentava suas composições. Foi na boate *Clube da Chave*⁷⁴ que Vinicius de Moraes conheceu o pianista Tom e também descobriu o compositor, quando este tocou exatamente *Outra vez*. No fim da década de 1960 Tom concedeu um depoimento para o Museu da Imagem e do Som (MIS) e Vinicius integrava a mesa de entrevistadores. O poeta recordou o dia em que ouviu pela primeira vez essa composição do então jovem pianista. “‘Aquele música me impressionou muito’ confessou Vinicius de Moraes” (Cabral, 1997, p. 77).

Foi também no *Clube da Chave* que Tom conheceu os dois primeiros cantores a gravarem músicas suas: o cantor Mauricy Moura, que gravou *Incerteza* (em parceria com o seu amigo de infância Newton Mendonça) e Ernani Filho, que gravou *Pensando em você* (só do Tom) e *Faz uma semana* (essa em parceria com Juca Stokler) (Cezimbra, Callado, Souza, 1995, p. 147) (Cabral, 1997, p. 78-79).

Curiosamente, essas primeiras três músicas de Tom lançadas em disco não saíram pela gravadora em que ele trabalhava, a Continental, e sim pela concorrente Sinter. Talvez por sua timidez, pois tinha uma pasta cheia de composições próprias que mostrava apenas aos amigos (Cruz in Bacchini, 2017). Jobim afirmou em depoimento para o livro *Tons sobre Tom*: “Eu não tinha coragem de escrever uma música e entregar para um cantor. Certamente ele jogaria fora, não valeria a pena” (Cezimbra; Callado; Souza, 1995, p. 80).

A temática das letras das suas primeiras músicas seguia o clima das músicas da época, do samba-canção abolerado, com muitas dores de amor, como por exemplo em *Incerteza*: “Eu vivo numa noite sem lua que nunca se acaba/De tanta tristeza que eu levo comigo/Sem ninguém para me sorrir”. A letra de *Outra vez* vai pelo mesmo caminho: “Tanta gente me pergunta porque eu ando triste assim/Ninguém sabe o que eu sinto com você longe de mim/ [...] Tudo agora é só tristeza”. Já a parte musical, melodia e harmonia, já está um passo à frente, como analisaremos em seguida.

Como vimos no capítulo dois, *Outra Vez* é o primeiro arranjo orquestral que Tom gravou, com pouquíssimos anos de estudo de arranjo. Dez anos depois, em 1964, já consagrado, Tom assina o texto na contracapa do disco *Inútil Paisagem*, de Eumir Deodato, que contém apenas canções escritas por Jobim. No texto, ele expressa sua surpresa ao ouvir os arranjos para orquestra de um músico tão jovem.

⁷⁴ Consta que não havia porteiros, cada sócio tinha a sua chave. “Eram 50 sócios, cada um com uma chave. Tinha um piano, do Bebê Nunes” (JOÃO GILBERTO In CEZIMBRA, CALLADO, SOUZA, 1995, p. 10).

É incrível que um rapaz de 22 anos possa escrever para orquestra como Eumir escreve. Mas não basta ser musical, talentoso, habilidoso, sabido ou sábio. Escrever para orquestra é coisa que envolve toda uma técnica, experiência, um passado de erros passados a limpo e eu não creio que Eumir tenha tido, com 22 anos, tempo para isso (Tom Jobim, texto de contracapa do *LP Inútil Paisagem*, de Eumir Deodato, Selo Forma, 1964).

Na época da gravação de *Outra vez* tampouco o Tom tinha os anos de prática (e “erros passados a limpo”) ideal. Na biografia escrita por Sérgio Cabral, é mencionado um evento ocorrido na gravação do primeiro disco em que aparecem os créditos de “Antônio Carlos Jobim e sua orquestra”, um 78 rotações da cantora Dóris Monteiro. Cabral transcreve um trecho de depoimento de Tom para o MIS, no qual afirma que a primeira versão do arranjo que ele escreveu não o agradou: “rasguei tudo e passei a noite escrevendo”. Quando chegou na gravadora mostrou o arranjo para Radamés, que olhou, aprovou, e se ofereceu para tocar piano, enquanto o Tom foi reger.

Logo depois dos primeiros acordes executados pela orquestra, Radamés Gnattali pediu para parar e corrigiu alguma coisa nas partituras de alguns músicos.

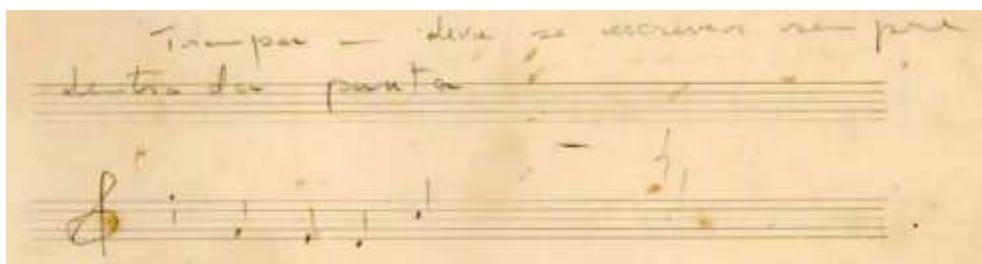
- Algo errado, maestro? – perguntou Tom.

- Nada demais. Era uma nota trocada. Deve ter sido erro do copista – respondeu Radamés.

Ao conferir, porém, o arranjador verificou que Gnattali havia modificado um acorde inteiro. Foi o suficiente para entrar em pânico, com uma palidez que não deixava qualquer dúvida sobre o seu estado (Cabral, 1997, p. 90).

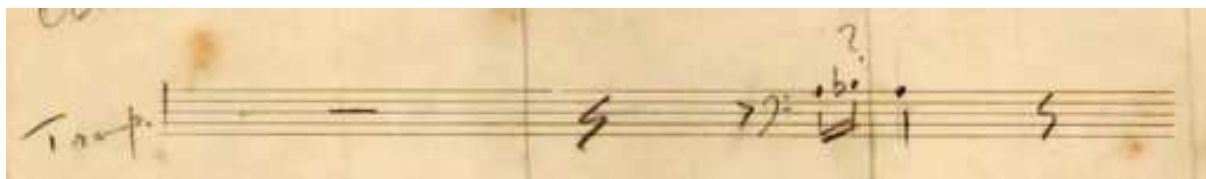
A grade manuscrita⁷⁵ (com a grafia muito reconhecível do Tom, ver anexo 1) de *Outra vez* mostra esse arranjador ainda inseguro, como demonstra um trecho de rascunho em que ele faz uma espécie de “cola” sobre a tessitura da trompa. E na primeira vez em que a trompa aparece no arranjo, há uma interrogação sobre a partitura (ver figura 13). De fato, na audição do fonograma, a trompa não está audível.

Figura 12 – como escrever para trompa: “Trompa – deve-se escrever sempre dentro da pauta”.



⁷⁵ Encontrada em <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4231> (página visitada em 25 de julho de 2025).

Figura 13 – trecho de trompa no manuscrito de Tom Jobim.



Sabemos, por experiência própria em gravações, que as partes são como um guia para os músicos, mas muitas coisas são (ou podem ser) modificadas na hora da gravação, especialmente nas gravações de base, com os instrumentos rítmicos e harmônicos. Mas, como vimos no exemplo acima, é comum (ainda que não exatamente desejável) a troca de notas mesmo em linhas de instrumentos ditos “de orquestra”.

No manuscrito desse arranjo por muitas vezes encontramos notas escritas que, se tocadas como estão na grade, se chocariam fortemente com a harmonia. Como esses choques não são ouvidos, podemos inferir que essas notas tenham sido corrigidas, ou numa grade revisada ou na hora da confecção das partes cavadas (partituras para cada instrumento), ou mesmo durante a sessão de gravação. Verificamos que a grade do arranjo consultada não corresponde perfeitamente ao que terminou por ser gravado: há páginas faltando, sequências de compassos incorreta, há trechos que inexistem na gravação, assim como trechos gravados que não estão na grade.

3.2.2 Transcrição da gravação

A gravação pode ser ouvida nesse link:
<https://www.youtube.com/watch?v=cNGjMd4c8SI>

Ou através desse *QR Code*.



Outra Vez (gravação Dick Farney, 1954)

Tom Jobim (Arr.: Tom Jobim)

Score for "Outra Vez" (gravação Dick Farney, 1954) by Tom Jobim (Arr.: Tom Jobim).

Instrumentation: Voz, Harmonia, Frases do piano, Contrabaixo, Flauta/Oboé, Clarone, Violinos I, Violinos II, Violas, Cellos, V. (Voz), H. (Harmonia), Pno. (Piano), Cbx. (Contrabaixo), Fl. Ob. (Flauta/Oboé), Cl. (Clarone), V.I. (Violino I), V.II (Violino II), Vla. (Viola), Cel. (Cello).

Key Signature: D Major (two sharps: F# and C#).

Time Signature: 4/4.

Chords (Harmonia): D6/A, D°/A, Em7/A, A7(°), D6/A, D°/A, Em7/A, Am7, D7(°), G7M, C7(°), F7M, Bb7(°), Eb7M, Em7(°), A7.

Lyrics:

V. (Voz): Ou - travez sê - m vo - cê Ou - tra vez sê - m a - mor Ou - tra vez vou so - frez vou cho - rar a - té vo - cê vol

Performance Markings: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano).

Section Markers: A (Allegretto), s (Soprano).

2

Outra Vez (gravação Dick Farney, 1954)

15

(B)

V. *-tar* *Ou - tra vez* *vou va - gar* *por a - í* *pra es - que - cer* *Ou - tra vez* *vou fa - lar mal do*

H. *D Bm7 Em7 A7 D7M Bm7 Em7 A7 D7M Bm7 F° Em7 Am7 D7° G7M C7 F#m7 Fm7*

Pno.

Cbx.

Fl. Ob. *Ob.*

Cl.

V. I *V. I*

V. II

Vla. Cel.

22

(C)

V. *mun - do a - té vo - cê vol - tar* *To - do mun - do per - gun - ta por - que an - do tris - te/as - sim* *Nin - guém sa - be o que/éu*

H. *Em7 A7 D7M F#m7 G7°(11) G#m7(6) A7M F#m7*

Pno.

Cbx.

Fl. Ob. *Fl.* *Ob.*

Cl.

V. I

V. II

Vla. Cel.

Outra Vez (gravação Dick Farney, 1954)

3

28

V. *sin - to com vo - cê lon - ge de mim Ve - jo o sol quan - do e - le sai Ve - jo a chu - va quan - do cai Tu - do a - go ra é só tris - te - za*

H. *G7(41) E7 A7M F#m7 F7 Em7 A7 D7M C7(9) Bb7(9)*

Pno.

Chx.

Fl. Ob. *Ob.*

Cl.

V. I

V. II

Vla.

Cel.

33

V. *Traz sau - da - de de vo - cê*

H. *C7(9) A7 D7M Bm7 Em7 A7 D7M F° Em7 Am7 D7 G7M C7(9) F#m7 Fm7*

Pno.

Chx.

Fl. Ob. *Ob.*

Cl.

V. I

V. II

Vla.

Cel.

mf

mf

4

Outra Vez (gravação Dick Farney, 1954)

41

(E)

V. *To - do mun - do me per - gun - ta por - quê an - do_ tris - te, as - sim Nin - guém sa - be o que eu*

H. *Em7 F#m7 G7(41) G#m7(6) A7M F#m7*

Pno.

Cbx.

Fl. *Fl.*

Ob. *O b.*

Cl.

V. I

V. II

Vla.

Cel.

46

V. *sin - to com vo - cê lon - ge de mim_ Ve - jo o sol quan - do e - le sai Ve - jo a chu - va quan - do cai Tu - do a - go - ra é só tris - te - za_*

H. *G7(41) E7 A7M F#m7 F7 Em7 A7 D7M C7(9) Bb7(9)*

Pno.

Cbx.

Fl. *Fl.*

Ob. *O b.*

Cl.

V. I

V. II

Vla.

Cel.

Outra Vez (gravação Dick Farney, 1954)

5

51

F

V. Traz sau-da-de de vo-cê Ou-tra vez vou va-gar por a-i Pra-es-que-cer_ Ou-tra vez

H. C7(9) A7 D7M Bm7 Em7 A7(9) D7M Bm7 Em7 Am7 D7(9) G7M C7

Pno.

Cbx.

Fl. Ob. Ob.

Cl.

V. I V. II

Vla. Cel.

58

Lento

V. vou fa-lar mal do mun-do a-té vo-cê vol-tar_ A-té vo-cê vol-tar

H. F#m7 Fm7 Em7 Gm7 C7 F7M F7 Em7 Gm7 A7(9) Eb7(9) D7M

Pno.

Cbx.

Fl. Ob. Ob.

Cl.

V. I V. II

Vla. Cel.

mf 3 3 3 3 3

mp

p

3.2.3 Descrição da gravação

Outra vez inicia-se com uma anacruse de duas colcheias num intervalo descendente de oitava em uníssono de clarone e baixo tocando em *staccato*. As cordas harmonizadas fazem uma linha melódica que cita o mesmo perfil rítmico do motivo principal da canção, ainda que com variação de alturas e intervalos, estabelecendo uma referência perceptível ao tema. O baixo, sempre em uníssono com o clarone nesse trecho, sustenta um pedal em lá durante praticamente quatro compassos. Quando sai desse pedal e a melodia vai para o piano produz-se uma sensação de movimento na gravação. Nesse trecho se destaca o contracanto da flauta em resposta ao piano.

A voz de barítono de Dick Farney começa a cantar com muita suavidade, e há respostas nas cordas nos espaços deixados pela melodia, frequentemente iniciadas na última colcheia do compasso. Progressivamente, as cordas deslocam-se para uma região médio-grave, enquanto oboé e flauta se revezam nos contracantos de resposta à melodia. A frase do oboé marca a volta para o tema, num compasso caracterizado pela sucessão de quatro acordes, um por tempo.

No fim do primeiro trecho há uma descida paralela cromática nas cordas e nas madeiras, configurando um *voicing* que não se repetirá no resto do arranjo. Os primeiros violinos ainda sugerem um efeito de pergunta e resposta, mas sem a força dos quatro primeiros compassos do canto, onde todas as cordas faziam a resposta. Surgem frases marcantes do piano em intervalo de uma oitava, uma textura que era muito usada nos anos 1950, mas que Jobim praticamente não a usou mais depois do surgimento da bossa nova.

Mais adiante, aparece um movimento interessante nas cordas, quando os violoncelos atacam o primeiro e o terceiro tempos enquanto violinos e violas tocam em defasagem, com ataques uma colcheia depois. Farney canta a melodia em sua parte mais aguda, enquanto o piano faz uma sequência de quatro notas descendentes que cria uma certa angústia no ouvinte, parece remeter ao sentimento de ausência presente na letra. Nos espaços deixados pela voz, o oboé retoma contracantos descendentes, com exceção da última intervenção, que funciona como transição para o *intermezzo* instrumental.

A melodia do instrumental começa nas cordas harmonizadas, com o ataque em oitavas do piano no quarto tempo dos três primeiros compassos dando uma sensação de antecipação. As cordas sustentam o fundo harmônico numa região mais grave enquanto oboé e flauta conversam entre si, e, logo depois, o piano faz um comentário com intervalo de duas oitavas. A transição para o retorno da parte B é conduzida apenas por madeiras e bateria com vassourinhas, e essa seção se desenvolve sem variações significativas em relação à sua primeira exposição.

No último trecho da música, Dick Farney faz variações na melodia, tanto no ritmo quanto nas notas. A música encaminha-se para a conclusão com o fundo harmônico nas cordas, agora com menor movimentação rítmica, enquanto o andamento sofre um progressivo *ritandando* até o acorde de Em7 parar definitivamente o ritmo. A partir daí, os acordes seguem o fraseamento de Farney, conduzindo à resolução na tônica do , enquanto flauta e oboé fazem frases descendentes. No momento de sustentação final do acorde, o piano retoma, de forma sintética, as três primeiras notas do tema.

3.2.4 Sonoridade

Nesse arranjo de *Outra vez*, Tom Jobim usa a seguinte instrumentação: naipe de cordas (violinos I e II, violas e violoncelos), madeiras (flauta, oboé e clarone) e base com piano, violão, contrabaixo e bateria. O piano é muitas vezes tratado como instrumento solo, além de apoio harmônico. Na grade da nossa análise estão transcritas as frases mais importantes do piano. Quando não está tocando essas frases, ele acompanha a harmonia transcrita na pauta de baixo. Não há violão na grade manuscrita do Tom, mas conseguimos ouvi-lo na gravação fazendo o apoio harmônico junto com o piano e o baixo.

O naipe de cordas está sempre fazendo o fundo harmônico quando Dick Farney está cantando, e tanto na primeira parte da introdução quanto na do *intermezzo* instrumental, as cordas estão apresentando a melodia em *solí* homorrítmico, ou seja, todas tocando o mesmo ritmo. Com o naipe de cordas presente praticamente todo o tempo se nota a grandiloquência dos arranjos carregados, tão em voga nos sambas-canções, se aproximando daquilo que Santuza Naves se referiu com a “estética do excesso” (Naves, 2010, p. 38).

No manuscrito de Tom do *solí* das cordas da introdução, as 4 vozes estão em posição cerrada, ou seja, num acorde fechado sem que o intervalo da primeira e da quarta vozes seja maior que uma oitava. Na nossa transcrição ouvimos o primeiro violino soando uma oitava acima, fazendo um espaço considerável entre a primeira e as outras vozes, dando um efeito de mão esquerda (as três vozes de baixo) e mão direita (a voz mais aguda, o *lead*). Esse efeito segue até o compasso 11 e reaparece outras vezes no arranjo (do compasso 14 ao 20 e do 53 ao 56). No *intermezzo* instrumental, as cordas estão em posição cerrada numa região que acaba ficando bem aguda para as violas e os violoncelos.

Com relação às madeiras, Tom não chega a criar um bloco com os três instrumentos, e só em dois compassos e por três notas faz um rápido bloco a duas vozes com flauta e oboé. Por dois momentos, nos compassos 23 – 25 e 42 - 43 (antes das partes B, quando as cordas e

contrabaixo não tocam) Tom usa as três madeiras em textura polirrítmica. Com relação a timbres provenientes de dobras de instrumentos, o arranjo usa na introdução a dobra do clarone com o contrabaixo, dobra que acontece, de forma menos rigorosa, depois por mais 5 compassos (não completos). No compasso 50, o oboé está em uníssono com o piano, variando apenas a nota de chegada no compasso seguinte em que os instrumentos fazem movimento contrário, o oboé descendo diatonicamente uma segunda enquanto o piano faz o movimento inverso, resultando numa terça entre os dois instrumentos na nota longa do compasso 51.

3.2.5 Harmonia

Tom Jobim era essencialmente um compositor tonal e harmônico: “Minha música é essencialmente harmônica” (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p.52).

Outra vez foi registrada por Dick Farney na tonalidade de Ré Maior, que domina a maior parte dessa melodia. A introdução aproveita um acorde de empréstimo modal (a ser chamado de AEM a partir daqui) no segundo tempo do compasso 5 (bVII7, ou C7 aqui) para fazer uma rápida inclinação – não uma modulação, e sim um “pouso” transitório - para Fá Maior (c. 6, a partir de agora significando o número do compasso) e depois para Mi bemol Maior no compasso seguinte, até ser seguido pelo IIIm7 V7 do tom original, Ré.

Na primeira exibição da parte A o AEM bVII7 no quinto compasso é repetido, mas não segue para a modulação para Fá. Ao invés disso, segue para o IIIIm7 (F#m7) e num caminho cromático descendente (passando por Fm7) chega no outro compasso em IIIm7 (Em7) com V7 (A7) e subV7/I (Eb7) para resolver na tônica do tom e fazer, em dois compassos a cadência I – VIIm7 – IIIm7 – V7 para apresentar o segundo A. A harmonia do segundo A é praticamente igual, com uma sutil diferença no quarto tempo do terceiro compasso (c. 18) com um acorde diminuto de passagem, bIIIº para IIIm7 (Fº e Em7). Também não se repete a cadência no fim do trecho.

A parte B de *Outra vez* é no tom maior do que é o quinto grau da escala, aqui no caso a música modula para Lá Maior por cinco compassos, e o trecho se inicia com o acorde de sexto grau, VIIm7, aqui F#m7. O caminho que o Tom desenhou para retornar ao tom original é interessante: no terceiro tempo do quinto compasso do trecho (c. 29) o acorde de F#m7, que é o sexto grau do tom de Lá é também o terceiro do tom original de Ré, passando a ser a cadência de IIIIm7 – subV7/II – IIIm7 – V7 que resolve no acorde de ré maior.

A harmonia do *intermezzo* instrumental segue basicamente a harmonia da parte A, com duas diferenças: na metade do terceiro compasso do trecho (c. 37), com o acorde bIIIº (Fº) ocupando dois tempos, e a harmonia repousa no sétimo compasso (c. 42) no terceiro grau por

dois tempos. No segundo tempo do compasso, a melodia do piano (tocada em duas oitavas diferentes deixa uma sugestão do acorde de subV7/I (Eb7), e no compasso seguinte, com as 3 vozes nas madeiras em polifonia de 3 vozes sugerem a cadência para modular para Lá Maior, resolvendo em F#m7 (VIIm7) para a repetição da parte B.

O setor transcrito de letra F (c. 53) tem a harmonia como da parte A, mas com uma *coda* para terminar a música: no oitavo compasso do trecho (c. 60) a harmonia fica em dois tempos em F7M, aqui classificado como um AEM que, com o movimento para sétima menor (F7) prepara para o IIIm7. O trecho *Lento*, nos últimos 5 compassos, começa com o AEM bIVm7 (Gm7) antes de da preparação final com V7 e subV7 (A7 e Eb7) para finalmente resolver na tônica.

3.2.6 Melodia

A extensão da melodia cantada nessa gravação é de uma oitava e mais uma quinta justa (ou uma décima segunda justa), de fá# 1 até dó# 3, notas que o barítono Dick Farney alcança com plenitude, mas consideramos que a tessitura, a parte mais confortável para o canto, esteja entre lá 1 e lá 2.

Como é a regra nas obras do Tom, *Outra vez*, é uma melodia tonal⁷⁶, no tom de Ré Maior, com o primeiro trecho da parte B no tom de Lá Maior. As poucas notas não diatônicas que aparecem são em momentos com acordes de empréstimo modal ou em tensões que escapam à escala do tom, como o dó natural e o si bemol no meio do compasso 14 sob o acorde de A7, que são as tensões respectivamente de #9 e b9. Na segunda parte do compasso, a escala da melodia já sugere a escala do Eb7 (que aqui cumpre a função de subV7/I), apesar do acorde só ser tocado no quarto tempo do compasso.

O mote inicial da melodia da parte A é um motivo rítmico de três notas, duas colcheias no segundo tempo do compasso e uma mínima nos dois últimos, e esse motivo se repete quatro vezes nos primeiros cinco compassos. Melodicamente eles são iguais: da primeira pra segunda nota sobe-se uma terça e depois desce uma quarta.

⁷⁶ “O Tom era completamente tonal. Ele tinha a maior aflição com a atonalidade”, declaração do seu filho Paulo (in CEZIMBRA; CALLADO; SOUZA, 1995, p. 76).

Figura 14– Melodia da parte A de *Outra vez*.



É interessante notar que a melodia começa na sétima maior do acorde, uma nota que causa certa estranheza, e isso vai ser muito comum nas futuras composições de bossa nova, mas não nas músicas mais tradicionais da época – nas mais modernas, sim, e Jobim não estava sozinho, outros compositores já escreviam músicas mais rebuscadas. Melodias que estão em tempo fortes ou importantes (nota inicial ou uma nota longa) na sétima maior ou em tensões são comuns em músicas bossanovísticas: *O barquinho* (de Menescal e Bôscoli) começa com a melodia também na sétima maior, *Garota de Ipanema* (Jobim e Vinícius) começa na nona maior e a nota mais famosa de *Desafinado* (Jobim e Mendonça) é a última nota da primeira frase, a décima primeira aumentada do acorde em questão no momento.

Se a melodia da parte A abre espaços, a da parte B é baseada em colcheias sucessivas, com as frases melódicas começando no segundo tempo dos compassos. As duas primeiras frases seguem o padrão de dois compassos, então a primeira frase “descansa” em uma semínima na cabeça do terceiro compasso do trecho. Outra frase de mesma rítmica, durando dois compassos acontece na sequência, terminando no trecho em que a letra é “longe de mim”. As três frases seguintes têm a duração de um compasso, então após 6 colcheias a melodia “descansa” na cabeça do compasso seguinte, também em uma semínima.

No módulo final, aqui representado pela letra F, a melodia segue a da parte A, com uma variação melódica de Farney no compasso 56 (“pra esquecer”) e no compasso 60 não resolve no fá# 1 grave como nas duas primeiras vezes, a melodia volta para lá 1, indicando a *coda* final. Num *rubato*, a melodia sobe uma sexta na quinta nota, saindo de lá 1 para fá# 2 para resolver na tônica (ré 2), mas antes fazendo um portamento passando pela nota mi 2.

3.2.7 Ritmo

Essa gravação de *Outra vez* tem 64 compassos de extensão, além de um tempo (uma semínima) de anacruse no início, e é toda no compasso 4/4. O uso de compasso quaternário para representar sambas-canções é controverso. Segundo Walter Garcia (1999, p. 33), “ainda hoje uma velha pergunta anima mesas de músicos, por madrugadas inteiras, sem que uma resposta consensual tenha sido alcançada: devem-se escrever em 2 ou em 4 o samba-canção e a bossa nova?”.

Garcia (1999) adota o critério de qual é a sensação provocada pelo ritmo da melodia, mas aqui temos outra visão, mais ligada ao arranjo. Não que a visão de Garcia abra mão do arranjo, posto que ele considera a sensação melódica de uma gravação específica, mas aqui pensamos mais no ritmo executado pelo conjunto de instrumentos de base. Partindo desse princípio, acreditamos que a sensação provocada pela *levada* de uma gravação tem influência maior na definição da métrica, e nessa gravação ouvimos a música como quaternária, influenciada pelo bolero e pela balada estadunidense, como era comum na época.

A bateria toca só com vassouras o tempo todo, não se ouve prato de ataque em nenhum momento. Inclusive nos trechos onde os instrumentos harmônicos de acompanhamento param de tocar, nos compassos 23 – 24 e 41 – 42, a bateria segue, parando de fazer a *levada* na cabeça do compasso 60.

Quanto ao ritmo de acompanhamento do contrabaixo, ele normalmente toca nos tempos 1 e 3, sem nenhuma acentuação. Por muitas vezes ele reforça a segunda colcheia dos tempos 2 e 4, mas, como aponta Garcia, esse segundo ataque não é tônico como o primeiro (Garcia, 1999, p. 32). Essa *levada* do baixo se afasta do ritmo de samba, estando mais próxima ao bolero.

O ritmo harmônico, na maioria das vezes (38 dos 64 compassos), é de dois acordes por compasso, por tempos idênticos (duas mínimas). Em 14 compassos é de um só acorde por compasso; e nos 11 compassos restantes é de três acordes por compasso, sempre com a mesma fórmula: dois tempos para o primeiro e um tempo para os últimos (mínima – semínima – semínima). Em somente um compasso (compasso 15), há 4 acordes, um para cada tempo.

A gravação mantém o andamento muito próximo de 89 batidas por minuto, mas nos compassos 59 e 60, com a pausa na bateria, o tempo fica um pouco mais lento. A partir do compasso 61 o tempo é um *rubato*, acompanhando o fraseado do cantor para a frase final da música.

3.2.8 Contracanto

A textura dos contracantos é, em boa parte da música, a três vozes, quase sempre consistindo em melodia, cordas e contrabaixo. Outras vozes (nas madeiras e nas frases do piano) aparecem em 35 compassos, conforme detalhado abaixo.

Na introdução, o tema começa nas cordas e o contraponto está no ostinato em uníssono de contrabaixo e clarone. Nos compassos 5 e 6 o tema está no piano e, no compasso 7, no oboé. Nesses últimos compassos, o contracanto ativo na flauta repete por 3 vezes o mesmo ritmo: as três últimas colcheias do compasso, em frases descendentes, resolvem numa mínima no primeiro

tempo do compasso seguinte, em movimento ascendente. Já as cordas fazem um contracanto passivo (quando o ritmo do contracanto repete o ritmo harmônico, a mudança de acorde) por 5 mínimas, com os primeiros violinos em movimento descendente cromático.

No módulo A, o contracanto das cordas começa com um método de pergunta (a melodia cantada) e resposta (nas cordas, na última colcheia e resolvendo em nota longa no começo do compasso seguinte). A partir do compasso 11 as cordas passam a fazer contracanto passivo, com uma frase no oboé e outra na flauta. Nos três acordes descendentes cromáticos (c. 13 – 14), F#m7, Fm7 e Em7, a flauta faz um contracanto passivo num rico movimento contrário, com as notas lá, lá sustenido e si, significando, respectivamente, a terça, a tensão de décima primeira e a quinta dos acordes. Um contracanto no oboé faz a passagem para a parte seguinte.

Na segunda exposição da parte A (na nossa transcrição, corresponde à letra de ensaio B) mantém-se o método pergunta-resposta, com a flauta e o oboé participando da primeira *resposta* em quartas que descem cromaticamente em movimento paralelo. Na segunda metade do módulo, com as cordas em contracanto passivo, os contracantos ativos estão com o piano em oitavas, o que era muito comum na estética dos anos 1950, mas que o Tom abandonaria a partir do surgimento da bossa nova. O fim desse módulo tem um contracanto polifônico a 3 vozes nas madeiras, sem acompanhamento harmônico.

Os módulos C e E, que apresentam a segunda parte da música, são idênticos e caracterizados por um motivo rítmico repetitivo no piano, de quatro colcheias descendentes, por 5 compassos, em que a primeira e a quarta nota são oitavadas e as duas do meio (ré 4 e dó# 4) se repetem em todos os acordes, num efeito marcante. As cordas fazem sempre um contracanto passivo (com exceção dos compassos 27, 29 e 30), e nos compassos 25, 26 e 28 estão a duas vozes: os cellos tocam em mínimas nos tempos 1 e 3 enquanto violinos e violas têm uma pausa de colcheia, tocando então semínimas pontuadas. Do compasso 30 até 34 os contracantos ativos estão em colcheias no oboé, sempre no espaço deixado pela melodia.

O módulo D é um *intermezzo* instrumental, com a melodia nas cordas, a quatro vozes (c. 35 – 38), com o piano repetindo apenas uma nota, lá, tocada em 3 oitavas (lá 3, 4 e 5), no último tempo dos três primeiros compassos. Depois o tema vai para o oboé, com contracanto na flauta. O trecho termina com outro momento polifônico a três vozes nas madeiras.

O último módulo começa idêntico à parte A, até o compasso 58, com um novo contracanto no piano. Daí até o fim as cordas ficam em contracanto passivo, e no último acorde (que dura dois compassos) a textura fica a três vozes, com frases de oboé e flauta (em frase descendente em quiáleras).

3.2.9 A forma do arranjo

A forma da composição *Outra vez* é AAB com as partes A com 8 compassos e a parte B com 10, segundo o arranjo do Tom impresso e comercializado pela Editora Euterpe com data de setembro de 1954 (ver anexo 2). Nessa partitura, a música está escrita em Mi bemol Maior, portanto meio tom acima da gravação de Dick Farney. A nossa suposição para essa mudança tem relação com a orquestração: no arranjo gravado só há um instrumento transpositor⁷⁷, o clarone, que é em si bemol, todos os demais instrumentos sendo não transpositores, em dó. Já no arranjo impresso, a orquestração é para sopros com trompete e sax tenor (que são em si bemol) e sax alto (em mi bemol). Para esses instrumentos, o tom de Mi Bemol Maior é de leitura e execução mais fácil do que no tom de Ré Maior⁷⁸.

O arranjo aqui analisado é composto de sete módulos, representados por introdução e letras de A a F.

A forma da gravação começa com uma introdução de 7 compassos com melodia nas cordas e no piano, contracantos de flauta e cordas e uníssono de clarone e baixo. A primeira parte A (também módulo A) tem 8 compassos e é tocada por todos os instrumentos da orquestração (piano, baixo, bateria, violão, violinos, violas, violoncelos, flauta, oboé e clarone). A extensão da melodia nas partes A é de fá# 1 até si 2, ou seja, tem a nota mais grave da melodia, mas não a mais aguda.

No módulo B (a segunda parte A) o arranjo acrescenta um compasso a mais, totalizando 9 compassos. Esse compasso “a mais” é resultado do desdobramento do último compasso em dois. Na forma “natural” a harmonia seria, assim, toda em um único compasso: D7M / G#m7(b5) C#7 (o D7M em dois tempos), mas o arranjo deixou um compasso inteiro para o D7M, com os outros acordes dividindo o compasso “extra”.

A segunda parte da música (parte B e módulo C) tem 10 compassos, e a extensão da melodia nessa parte vai de mi 2 até dó# 3, ou seja, é a parte mais aguda da melodia. O ritmo da melodia também é mais intenso, sem os espaços que existem na primeira parte. A média de notas da parte A é de 3,6 notas por compasso, e na parte B a média sobe para 5,8 notas por compasso.

⁷⁷ Um instrumento transpositor é aquele cuja escrita musical na partitura não corresponde ao som real que produz, sendo necessária uma transposição. Os instrumentos transpositores mais usados na música popular estão em si bemol (como trompete, clarinete e sax soprano e tenor), mi bemol (como sax alto e barítono) e fá (trompa).

⁷⁸ Em Mi bemol Maior o sax alto fica com uma armadura de clave sem acidentes e o trompete e o sax tenor com apenas um bemol na armadura. Já no tom de Ré Maior o sax alto teria cinco sustenidos na armadura, e os demais, 4 sustenidos.

O módulo seguinte (D) é um *intermezzo* instrumental baseado na melodia da parte A, também durando 8 compassos. A melodia desse instrumental é a própria melodia da música, que é apresentada nos primeiros compassos em bloco com perfil cerrado a quatro vozes pelas cordas. Depois a melodia vai para o oboé, que faz uma pequena variação, até a frase final ser executada pelo piano em duas oitavas diferentes. Na passagem para a repetição da parte B, módulo E) o arranjo não desdobra, fazendo aquele compasso a mais, mantém a passagem em um único compasso de D7M / G#m7(b5) C#7. Repete-se agora a parte B, com a mesma instrumentação.

O último módulo, F, começa como o módulo A, mas com a letra do módulo B, a segunda estrofe da música. Para fechar o arranjo, Tom criou uma repetição do último verso da música, “até você voltar”, e então o trecho final tem 12 compassos.

A forma final da gravação ficou assim:

Tabela 1 – Forma da gravação de *Outra vez* por Dick Farney

Forma de Outra Vez, com Dick Farney

Módulo	Parte	Número de compassos	Letra
Introdução	Introdução	7	(Instrumental)
A	A 1	8	Outra vez sem você / Outra vez sem amor / Outra vez vou sofrer, vou chorar / Até você voltar
B	A 2	9	Outra vez vou vagar / Por aí pra esquecer / Outra vez vou falar mal do mundo / Até você voltar
C	B 1	10	Todo mundo me pergunta / porque ando triste assim / Ninguém sabe o que eu sinto / com você longe de mim / Vajo o sol quando ele sai / vejo a chuva quando cai / Tudo agora é só tristeza / traz saudade de você
D	Intermezzo	8	(Instrumental)
E	B 2	10	Todo mundo me pergunta / porque ando triste assim / Ninguém sabe o que eu sinto / com você longe de mim / Vajo o sol quando ele sai / vejo a chuva quando cai / Tudo agora é só tristeza / traz saudade de você
F	A 3	12	Outra vez sem você / Outra vez sem amor / Outra vez vou sofrer, vou chorar / Até você voltar / Até você voltar

Fonte: Dados da pesquisa

3.3 Análise de Outra vez na gravação de João Gilberto

3.3.1 Um pouco de história

A gravação de *Outra vez* por João Gilberto é a última faixa do segundo álbum do cantor, *O amor, o sorriso e a flor*, lançado em 1960. É o LP que João e Tom trabalharam no sítio da família de Jobim no verão, em que os arranjos foram construídos pelos dois num “ambiente de paz e passarinhos”, como comentado por Tom e citado no capítulo anterior. João Gilberto

demorou um bom tempo até gravá-la, tendo em vista que essa música é uma das duas em que ele toca a sua batida nova de samba no disco *Canção do amor Demais*.

Uma declaração de Jobim presente no livro *Tons sobre Tom* demonstra como a chegada da nova batida o fez pensar em rever o seu repertório composto até então, constituído basicamente de sambas-canções:

A música *Outra Vez* é anterior à bossa nova. O João colocou o ritmo de bossa nova e seguiu com a orquestra. Eu tinha gravado com o Dick Farney, era um samba-canção. Teve uma fase em que o João pensou em pegar todos aqueles clássicos, como *Por Causa de Você*, e botar tudo em bossa nova, coisa que jamais fizemos. No caso de *Outra Vez*, gravada pelo João, a música ficou com uns espaços, enquanto o ritmo vai correndo solto, e as frases melódicas aparecem de vez em quando. O grande salto do samba-canção para bossa nova foi essa batida do João (Jobim *In Cezimbra*; Callado; Souza, 1995, p. 120).

Essa declaração parece corroborar com o pesquisador Jairo Severiano, que em seu livro *Uma história da música popular brasileira – das origens à modernidade*, escreveu que a bossa nova, assim como o choro, “é um estilo, uma maneira de tocar e harmonizar qualquer canção” (Severiano, 2008, p. 330). Possivelmente por isso João Gilberto e Tom Jobim, como vimos, nunca se interessaram pelo rótulo, extremamente bem sucedido comercialmente pelo mundo, de bossa nova. Eles não eram da “turma da bossa nova”, eles eram “a bossa nova” (Motta, 2000, p.21).

Sendo João Gilberto essencialmente um intérprete (foi um compositor bissexto) e Jobim um compositor que passou a interpretar as suas canções, coube ao baiano incorporar a tese de Severiano de que bossa nova é como se interpreta uma canção⁷⁹: nos seus três primeiros discos João gravou 36 músicas, das quais 21 podem ser consideradas bossas novas, pois foram compostas naqueles primeiros anos por compositores ligados ao movimento, e 15 de um repertório basicamente dos anos 1940 e início dos anos 50. Músicas (em sua quase totalidade sambas⁸⁰) de compositores como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira, Bide e Marçal. E essa proporção foi diminuindo ainda nesses três primeiros discos, pois no primeiro eram 8 bossas e 4 “antigas”, no segundo foi 7 a 5 e no terceiro empatou em 6⁸¹.

⁷⁹ Um exemplo fulgurante está disponibilizado na internet: em um show no Teatro Santa Izabel, em Recife-PE, João interpreta o Hino Nacional Brasileiro. Não chega a transformá-lo em samba, mas é seguramente bossa nova: <https://www.youtube.com/watch?v=IFmlwuSxNTk>

⁸⁰ As exceções são duas marchas, *Trevo de Quatro Folhas* (Dixon/Woods em versão de Nilo Sérgio) no segundo disco e *Trenzinho-Trem de Ferro* (Lauro Maia) no terceiro.

⁸¹ Com o passar dos anos, sem que houvesse uma nova onda de composições bossa-novistas, a proporção se inverteu. João continuou a gravar (em geral, regravar) os clássicos do movimento, mas no seu disco póstumo *Relicário: João Gilberto (Ao vivo no Sesc 1998)*, lançado em 2023, são 13 músicas ligadas à bossa nova e 24 estranhas.

Se é ingênuo afirmar que João Gilberto “inventou” a batida de violão da bossa nova, é inegável que ele conseguiu transportar para o ritmo do seu violão influências como o piano de Johnny Alf, o acordeão de João Donato e os experimentos de Garoto, Laurindo de Almeida e Luis Bonfá, para citar apenas três violonistas da época. No livro *Eis aqui os bossa nova*, Zuza H. de Mello entrevistou violonistas que tiveram envolvimento com a bossa nova para entender como foi o surgimento da nova batida. Segundo Baden Powell, “João ficou só com os tamborins da escola de samba, [...] a parte mais embolada ele tirou”. Carlos Lyra disse que João se preocupava com a questão do ritmo mais do que os outros violonistas, que tocavam por prazer e não estavam preocupados com esse elemento, então ele “tinha de descobrir esse troço antes da gente”. Sérgio Ricardo declarou que o João tinha “muito poder de síntese”, e conseguiu fazer “três ou quatro batidas de dois em dois compassos que resolviam o problema do repique do samba” (Mello, 2008, p. 79 - 85).

No estilo de interpretação de voz e violão sugerido por João Gilberto o violão assume o protagonismo no acompanhamento do samba, se igualando à voz em importância na sonoridade das mixagens dos fonogramas, uma “*equivalência funcional* dos dois instrumentos” (Pianta, 2010, p.53). O violão sempre foi um instrumento prioritário no samba e em outros estilos da música popular brasileira, mas nos registros fonográficos a partir do fim da década de 1920 até o fim da década de 1950 ele é pouco ouvido, como observa o pesquisador Carlos Sandroni (2001, p. 203). Pedro Teixeira (2011) corrobora esse dado quando aponta que “o violão, que era apenas um espectro nas gravações de samba até a década de 50, voltará à ribalta de maneira triunfal a partir da bossa nova” (2011, p. 64-64), a partir da estética proposta por João Gilberto.

Há uma análise meticulosa da batida de João Gilberto no livro *Bim bom, a tradição sem conflitos de João Gilberto*, de Walter Garcia. Garcia parte da análise de como João Gilberto toca os baixos dos acordes nos bordões, e de como ele de uma certa forma suprime uma das características fundamentais do samba, que é a acentuação do tempo fraco do compasso binário, o segundo tempo. O instrumento normalmente responsável por essa acentuação é o surdo, o que dá um peso bem maior ao segundo tempo do compasso.

João Gilberto nega tal acentuação pelo modo como arranja o bordão de seu instrumento: mantém a marcação regular de dois tempos do compasso binário mas iguala as suas intensidades, não hierarquizando as duas acentuações (Garcia, 1999, p. 23).

No livro, Garcia (1999) faz um estudo isolando as células rítmicas de diversas gravações de João Gilberto e também de gravações de uma época imediatamente anterior à bossa nova, evidenciando a ruptura que a batida trouxe.

A batida de João ainda tem outro traço definitivo e radical na sua técnica de mão direita: os dedos indicador, médio e anular tocam sempre juntos, em blocos, nunca tocam em tempos diferentes⁸². Disso resulta que há apenas dois ritmos na levada: o constante do baixo marcando os dois tempos e o “recheio” com os outros dedos, que completa a harmonia.

Ritmicamente esse recheio harmônico é irregular, contrastando com a regularidade do baixo. A “base é uma só”, mas as variações de síncope e contratempos nos blocos de acorde nas cordas inferiores evocam a batucada pelo seu viés mais irregular: o som dos tamborins.

Trocando em miúdos, os ataques de acorde alteram um desenho básico e suas síncope não se perdem porque o baixo, por todo o acompanhamento, sinaliza os dois tempos de cada compasso [...]. Enfim, sendo a batida formada por ataques de baixo e de acorde, necessariamente a regularidade de um e a não-regularidade de outro remetem-se e interferem mutuamente, resultando daí uma construção perfeitamente equilibrada na qual esses dois princípios opostos trabalham juntos, ainda que se oponham nominalmente (Garcia, 1999, p. 69).

Carlo Pianta, em sua dissertação de mestrado *A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim*, escreve sobre um interessante aspecto do acompanhamento harmônico do violão de João Gilberto: nunca há trocas de acorde em meio a um tempo, ou seja, o ritmo harmônico - a mudança de acorde - mínimo é de um tempo. Ou seja, o máximo de acordes por compasso é de dois acordes.

O autor ainda demonstra que o violão de João Gilberto também é sintético na escolha das notas dos acordes, podendo às vezes até abrir mão de uma das quatro notas disponíveis ao mesmo tempo no violão, num procedimento reverso ao jazz, que prezava pelo enriquecimento harmônico, pelo acréscimo de acordes e escalas. A batida da bossa nova dispensa ornamentações, e essa ausência “abre espaço para que a sonoridade característica de cada acorde seja ouvida”.

Temos, portanto, um estilo de acompanhamento violonístico onde as omissões são claramente intencionais. O objetivo é clarificar as escolhas de notas e sonoridades específicas em cada acorde do acompanhamento [...]. Somada a essa síntese harmônica, a síntese rítmica do samba. Essa é a batida da bossa nova (Pianta, 2010, p. 65).

Foi essa batida que impactou tanto Tom Jobim, quando João apareceu em seu apartamento, pelos idos de 1957. O músico carioca perguntou: “o que é isso, João?”, e o baiano respondeu: “tirei dos requebros das lavadeiras de Juazeiro” (Cabral, 1997, p. 113). Ainda que

⁸² Isso é regra em sambas. Há poucas gravações em que João dedilha as cordas, como na gravação de *Avareando* (Caetano Veloso). Esse estilo de nunca separar os três dedos abriu espaço para “gozações” dos músicos da antiga, que apelidaram o violão de João de “violão gago” ou com “ritmo de goteira” (TINHORÃO, 1997, p. 37).

seja claramente uma resposta anedótica, de alguma forma João Gilberto reitera a presença de um forte componente de brasilidade presente na sua forma de tocar violão, que viria a influenciar muitos músicos, no Brasil e no mundo.

3.3.2 Transcrição da gravação

A gravação pode ser ouvida nesse endereço:
<https://www.youtube.com/watch?v=58EVXuu6ZLE>

Ou acesse com esse *QR Code*:



Pelo fato da junção voz e violão nas interpretações de João Gilberto constituir, ao nosso ver, um ente só, decidimos deixar representados na partitura os diagramas dos acordes (os “bracinhos” do violão).

Outra Vez (gravação de João Gilberto, 1960)

Tom Jobim (arr.: Tom Jobim)

♩ = 89

A

Voz JG

Ou - tra vez____ sem vo - cê____ Ou - tra vez____

Violão

C7M fr. 3 D♭7(♯11) fr. 4 C7M fr. 3 D♭7(♯11) fr. 4 C7M fr. 3 E♭°(♯13) fr. 6 Dm7 fr. 5 G7(♯9)/B fr. 9 Em7 fr. 7 E♭° fr. 5

II

V.

sem a - mor____ Ou - tra vez____ vou so - frer____ vou cho - rar____ A - té vo - cê vol - tar____

Vlo.

Dm7 fr. 5 Gm7 C7(♯9)/G F7M B♭7(9) Em7 fr. 7 E♭m7 fr. 6 Dm7 fr. 5 D♭7(♯11) C7M fr. 3

B

20

V.

Ou - tra vez____ vou va - gar____ por a - í____ pra es - que - cer____

Vlo.

D♭7(♯11) fr. 4 C7M fr. 3 E♭°(♯13) fr. 5 Dm7 fr. 5 G7(♯9)/B fr. 9 Em7 fr. 7 E♭° fr. 5 Dm7 fr. 5 Gm7 C7(♯9)/G

29

V.

Ou - tra vez____ vou fa - lar____ mal do mun - do A - té vo - cê vol - tar____

Vlo.

F7M B♭7(9) Em7 fr. 7 E♭m7 fr. 6 Dm7 fr. 5 D♭7(♯11) fr. 4 C7M fr. 3 F♯m7 B7(♯13) fr. 7

2

Outra Vez (gravação de João Gilberto, 1960)

37 **C**

V. *To - do mun - do me per - gun - ta por - que an - do tris - te as - sim Nin - guém sa - be o que é que eu sin -*

Vlo. *Em7* fr. 7 *Em/D* fr. 4 *C#m7(5)* fr. 4 *Cm6* *G7M/B* *Bb°*

Vln I *mp*

Vln II *mp*

Vln III *mp*

Vln IV *pp* *mp*

43

V. *- to com vo - cê lon - ge de mim Ve - jo o sol quan - do e - le sai Ve - jo a lu - a quan - do cai*

Vlo. *Am7* fr. 5 *D7(9)/A* fr. 4 *G7M* fr. 3 *Dm7* fr. 5 *G7* fr. 3

Vln I

Vln II

Vln III

Vln IV

49

V. *Tu - do a - go - ra é só tris - te - za Traz sau - da - de de vo - cê*

Vlo. *C7M* fr. 3 *Bb7M* *Ab7M* fr. 4 *Ab6* fr. 3 *Bbmaj7* fr. 6 *Bb6* fr. 5 *Dm7* fr. 5 *G7(13)* fr. 3

Tpa.

Outra Vez (gravação de João Gilberto, 1960)

3

57 **D**

V.
 Ou - tra vez sem - vo - cê Ou - tra vez sem a - mor Ou - tra vez

Vlo.
 C7M fr. 3 EbO(fr. 3) fr. 5 Dm7 fr. 5 G7(b9)/B fr. 9 Em7 fr. 7 EbO fr. 5 Dm7 fr. 5 Gm7 C7(b9)/G F7M

66

V.
 vou fa - lar mal do mun - do A - té vo - cê vol - tar

Vlo.
 Bb7(b9) fr. 3 Em7 fr. 7 Ebm7 fr. 6 Dm7 fr. 5 Db7(b9) fr. 4 C7M fr. 3 Db7(b9) fr. 4

Tpa.

73

V.
 A - té vo - cê vol - tar A - té vo - cê vol - tar

Vlo.
 C7M fr. 3 Db7(b9) fr. 4 C7M fr. 3 Db7(b9) fr. 4 C7M fr. 3 Db7(b9) fr. 4 C7M fr. 3 Db7(b9) fr. 4 C7M fr. 3

Tpa.

3.3.3 Descrição da gravação

Essa gravação de *Outra vez* por João Gilberto abre com a sonoridade mais bossa nova possível, com a caixa da bateria sendo tocada com duas vassourinhas, em uma escovada cheia, com a percussão da caixeta e no violão fica evidente o uso dos silêncios na levada desenvolvida pelo músico. Como instrumentista, João demonstra controle refinado da duração dos eventos sonoros do violão, combinando notas sustentadas - que duram até o próximo ataque - com *staccatos* criados por meio do relaxamento da pressão da sua mão esquerda, que sutilmente para de premer as cordas para que elas cessem de soar. O resultado é muito suingado.

Com a entrada da voz de João Gilberto, sempre emitida como se não fizesse esforço, consolida-se a sonoridade. Em contraste com a interpretação de Dick Farney, que alongava as notas ao ponto de às vezes ligar uma frase a outra, João canta com notas curtas, deixando espaços que estruturam o fraseado: “outra vez / sem você / outra vez”. Na sequência, em “sem amor”, João deixa a última sílaba soar mais, e aí aparece um vibrato suave, bem colocado, recurso pouco frequente nas interpretações do cantor. E o vibrato reaparece na última sílaba da estrofe, em “voltar”, na frase em que João sobe em uma oitava a melodia, reconfigura o contorno melódico, e opta por não entrar na região mais grave, como Farney cantou.

Na segunda estrofe, embora João pareça repetir a interpretação da primeira parte, com as mesmas frases curtas, estas estão em outros lugares do compasso, evitando a reprodução literal da interpretação do fraseado anterior. E por falar em ritmo, se o ouvinte focar a atenção na relação do ritmo da caixeta com o do violão vai perceber que raramente os ataques dos acordes do violão são simultâneos aos toques na caixeta, o que dá a sensação de um ritmo que flutua, longe do chão – uma característica central da estética joãogilbertiniana. É samba, mas não parece feito para sambar.

No compasso que antecede o início da segunda parte, o violão executa um *riff* que remete ao *riff* que ele faz na sua interpretação de *Chega de saudade* quando também segue para a segunda parte, em uma preparação II^m – V⁷. É (ou se tornou) um clichê harmônico de guitarristas em que a voz mais aguda do *voicing* toca a décima primeira e a terça menor no primeiro acorde e a décima terceira bemol e a quinta justa no acorde dominante.

É nessa parte, cuja harmonia difere da versão original, que se introduz o fundo harmônico das cordas. Jobim constrói esse momento do arranjo de forma sutil, primeiro com uma voz das cordas, depois outra, e os acordes vão ganhando maior densidade, mas como apenas violinos tocam, o resultado não é pesado.

A melodia da segunda parte foi construída por Jobim com notas em sequência, sem espaços, e muitas delas repetidas. João realiza, nesse ponto, a sua frase mais longa, cantando sem respirar por sete compassos, de “todo mundo” até “o que é que eu sinto”. Observa-se aqui algo raro nas suas interpretações, a inserção de uma pausa no interior de um verso. Ele sempre afirmou que gostava de cantar como quem falasse, o que inclui não interromper uma frase, nesse caso a letra diz “Ninguém sabe o que é que eu sinto com você longe de mim”.

Ainda nessa estrofe, na sílaba final de “tristeza”, ocorre um evento igualmente raro nas interpretações de João: em concomitância com a intervenção da trompa, cuja afinação se apresenta levemente baixa, a emissão vocal revela uma instabilidade de altura, e o som da voz em “za” sai claudicante e desafinado.

No último trecho da música, João volta a brincar com o ritmo da melodia e com os espaços, variando-os pela terceira vez de forma diferente. O ritmo de samba alivia um pouco a “sofrência” da letra, mas os versos finais, repetidos no *fade out*, parecem suplicar à pessoa amada que esta retorne, na repetição insistente do verso “até você voltar”, frase que é pontuada por intervenções da trompa em duas notas, estabelecendo um diálogo conciso e recorrente com a linha vocal.

3.3.4 Sonoridade

Ao ouvir essa gravação tem-se a impressão de que estamos diante de um exemplo clássico do que seja um arranjo de bossa nova: a base só com violão, vassourinhas e caixeta, e o uso de instrumentos de orquestra com a máxima economia, e nunca se sobrepondo ao mais importante, que é o canto. A instrumentação desse outro arranjo para *Outra vez* (Tom Jobim) é simplificada em muito em comparação com o arranjo para Dick Farney. Saem as madeiras, as cordas graves, o piano e o contrabaixo, e na gravação de João que está no seu álbum *O amor, o sorriso e a flor* (1960) Jobim utiliza apenas um naipe de violinos e uma trompa no acompanhamento. Se na gravação de 1954 o violão fazendo a levada de samba-canção era praticamente inaudível, na estética joãogilbertiana da bossa nova ele tem o mesmo destaque da voz na mixagem, ambos estão no mesmo plano.

A sonoridade da bateria e percussão é a mais tradicional da bossa nova, e apareceu pela primeira vez na gravação de *Chega de saudade* por João Gilberto, em 1958: vassourinha tocada nas duas mãos na caixa e a caixeta, tocada com o dedo.

A utilização dos instrumentos orquestrais, violinos e trompa, acontece com o máximo da economia. A trompa faz uma frase de 5 notas na síncope do samba nos compassos 51 a 53 e

repete um motivo, também sincopado, de duas notas na coda. Na soma, a trompa toca apenas 11 notas em todo o arranjo.

Já os violinos tocam um fundo harmônico com notas “brancas”, em mínimas, por 8 compassos, na parte inicial do B da composição e seguindo o ritmo harmônico, ou seja, uma nota para cada acorde. Na nossa audição, a gravação não corresponde exatamente ao manuscrito do arranjo disponível no acervo do Instituto Tom Jobim⁸³ e que está também aqui nos anexos desta dissertação. Percebe-se que algumas poucas notas foram trocadas, mas nada que mude a sonoridade do trecho, tratando-se provavelmente de um acerto de última hora no estúdio.

É mais uma faixa de curta duração, 1 minuto e 48 segundos, que como vimos é a regra desses primeiros discos de João Gilberto. A representação da faixa em ondas retrata a pouca variação de dinâmicas nessa gravação.

3.3.5 Harmonia

O músico Dori Caymmi conheceu João Gilberto através de seu pai, Dorival. Em depoimento para o livro *João Gilberto e a insurreição bossa nova – outros lados da história*, de Tárík de Souza (2025), Dori comenta o trabalho harmônico obsessivo de João para encontrar os acordes para a sua interpretação, afirmando que o que o impressionava “era essa coisa metódica de trabalhar dias seguidos até encontrar a harmonia certa para a música”. No mesmo livro Joyce Moreno arremata: “ele trabalhou muito para conseguir essa síntese no violão, também harmônica [...]. Para todos nós, sempre o que ele fazia ficava sendo a versão definitiva da música” (Souza, 2025, p. 383–384).

A harmonia da gravação de João em 1960 é diferente da original de Farney, de 1954, especialmente na parte B da música. Já na parte A há apenas uma mudança: no original a cadência inicial é I7M – IIIIm – IIIm7 – V7, e a gravação do João modifica o segundo acorde, ficando I7M – bIIIº – IIIm7 – V7. Na verdade essa cadência aparece no *intermezzo* da primeira gravação, como uma variação harmônica (compasso 37), mas com o João Gilberto o que era variação vira a regra.

Já a harmonia da parte B é bastante modificada de uma gravação para a outra. Quem conhece a discografia de João Gilberto percebe, assim como comentou Dori acima, que ele costuma a apresentar releituras harmônicas para as músicas que interpreta. Não há como ter certeza que essa nova harmonia da parte B é uma reharmonização feita por João ou sugerida a ele pelo compositor e arranjador da faixa, Jobim. Ou mesmo uma colaboração entre os dois,

⁸³ Em <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4361>, página visitada em 15 de agosto de 2024.

não há esse registro. Mas há a gravação da Elizeth no citado *LP Canção do amor demais*, em que o João toca o violão já na sua batida. Como vimos no capítulo anterior, tão logo Jobim conheceu a nova batida de samba convidou João para ser o violonista desse disco, em que ele fazia os arranjos. Essa harmonia intermediária entre a gravação original e a versão do disco do João pode nos fornecer pistas sobre a modificação da harmonia da parte B de *Outra vez*. Vamos comparar as três versões, e para facilitar a compreensão vamos apresentar todas no tom de dó maior e em compasso quaternário.

Figura 15 – Harmonias da parte B de *Outra vez*

Gravação Dick Farney, 1954

Em7 F7^(#11) F#m7^(#5) G7M Em7 F7^(#11) D7 G7M Em7 E#7 Dm7 G7

Gravação Elizeth Cardoso, 1958

Em7 F7^(#11) F#m7^(#5) B7^(#13) Em7 F7^(#11) Am7 D7^(#9) G7M Em7 A7 Dm7 G7

Gravação João Gilberto, 1960

Em7 Em/D Cm7^(#5) Cm6 G7M/B B⁹ Am7 D7^{(#9)/A} G7M Dm7 G7

Nitidamente a harmonia da gravação Elizeth está mais próxima da gravação do Dick Farney. Enquanto a versão do João apresenta uma descida cromática no baixo dos acordes, as duas primeiras versões são marcadas pela presença do IV7(#11), no início do segundo e quarto compassos. É provável que seja um trabalho de refinamento da harmonia feito por João, até pela distância de dois anos entre a sua participação como violonista no disco da Elizeth e a sua gravação, no seu segundo disco. Outro depoimento presente no livro de Tárík de Souza (2025) é de Roberto Menescal, que faz parte da primeira geração da bossa nova. Ele nos dá outra pista sobre a visão harmônica de João, fazendo uma autocrítica do início da sua carreira, quando, segundo ele, João o reprimiu: “você ficam tentando fazer muitos acordes de uma vez, tudo muito apressado [...]. Não precisa de tantos acordes, [...] com menos acordes você toca melhor” (Souza, 2025, p. 380). Menescal afirma que o encontro com João mudou a concepção dele de tocar, que ele passou a dar valor a uma “simplicidade harmônica”. O quinto compasso dessa parte parece referendar esta afirmação, quando João escolhe repousar por quatro tempos no acorde de G7M em vez de fazer o IIm – V7 para preparar o Dm7.

Em estando correta a suposição de que a mudança nessa harmonia foi um trabalho de João Gilberto, a frase supracitada de Joyce (“o que ele fazia ficava sendo a versão definitiva”) encontra eco no livro *Cancioneiro Jobim*, uma coleção de 5 volumes contendo toda a obra gravada de Tom Jobim, um trabalho que foi iniciado pelo compositor e concluído após a sua

morte pelo seu filho Paulo. A premissa desse trabalho foi deixar para a posteridade o que seria a última versão da música na visão do compositor⁸⁴, e a harmonia que consta nessa “bíblia” da parte B de *Outra vez* é a da gravação do disco de João Gilberto⁸⁵.

Figura 16 – Reprodução da parte B *Outra vez* que está no livro *Cancioneiro Jobim*, volume 2.

The image shows a musical score for the song "Outra vez" by Tom Jobim. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics "tô - do mun - do me - per - gun -" and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics "ta - Por - que an - do tris - te as - sim Nin - guém sa - be o que é que eu sin - to Com vo -" and a piano accompaniment. Chord symbols are written above the vocal line: Dma7, E#ma7(b9), G#m7(b5), C#7(b9), F#m, F#m/E, B7/D#, Dm6, A#m7/C#, Cdim7, and Bm7.

3.3.6 Melodia

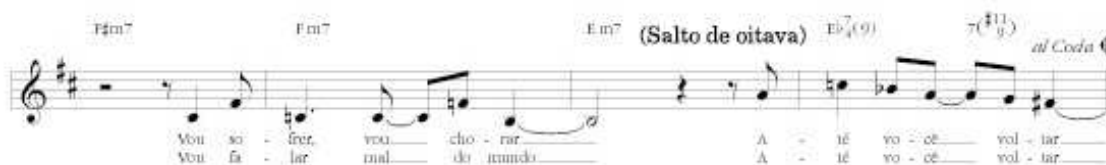
É na melodia que a versão de João Gilberto para *Outra vez* deixa uma marca ainda mais visível, com uma subida de oitava na última frase da parte A que não existia na composição de Jobim. Essa mudança reduz a extensão da melodia, que na sua versão original era de uma décima segunda justa (ou uma oitava e mais uma quinta justa), o que é uma distância considerável, em que mesmo um intérprete como Dick Farney, que chegava com plenitude em todas as notas, mostrava um certo esforço nas extremidades aguda e grave.

⁸⁴ No texto de apresentação do primeiro volume Paulo Jobim escreve que “os arranjos [...] foram algumas vezes modificados por ele ou por mim para refletirem a última harmonia usada ou o último arranjo” (JOBIM, 2001, vol. 1, p. 7).

⁸⁵ Uma única diferença: no livro a música está no tom de Ré Maior, e o quarto acorde da sequência é B7/D#, e na harmonia do João seria D#m7(b5). O motivo é que a melodia passa pela nota si, o que provocaria um choque não desejável com o acorde de D#m7(b5). Usar o B7/D# mantém o espírito de baixo descendente e evita esse choque.

Na versão do João, com o salto de oitava, a extensão passa a ser de uma nona maior (ou uma oitava e uma segunda maior), do lá 1 até o si 2 no tom dessa gravação, Dó Maior. É uma extensão bem mais confortável, tanto para intérpretes masculinos como femininos, e ficou tão natural que as gravações posteriores fixaram essa versão como a definitiva (outra vez seguindo a frase da Joyce já aqui citada). O próprio *Cancioneiro Jobim* corrobora essa mudança, deixando-a definitiva⁸⁶.

Figura 17 – Reprodução da melodia de *Outra vez* no livro *Cancioneiro Jobim*, volume 2.



Nessa gravação, João demonstra a sua capacidade de variar o ritmo da melodia dentro dos compassos, uma das suas marcas. Como podemos ver na transcrição que fizemos, é raro ele repetir a divisão do começo das partes A da música, quando a melodia faz o mote de três notas característico (“outra vez”). Esse trecho, na composição, tem o mesmo ritmo, como vimos na análise da melodia na versão de Dick Farney. Para deixarmos um exemplo das variações joão-gilbertianas nos ritmos da sua interpretação, nas três vezes em que ele repete o verso “até você voltar” no fim da música, durante o *fade out*, ele nunca repete o mesmo ritmo na frase.

Figura 18 – Ritmo da melodia cantada por João Gilberto em *Outra vez*.

The image shows a musical score for 'Outra vez' with three systems. The first system is for 'Voz JG' (João Gilberto's voice) and 'Violão' (acoustic guitar). The voice part has a tempo marking of ♩ = 89. The lyrics are: 'vou fa - lar mal do mun - do / A - té vo - cê vol - tar'. The guitar part shows chords: Em7 fr. 7, Ebm7 fr. 6, Dm7 fr. 5, Db7(9) fr. 4, C7M fr. 3, and Db7(9) fr. 4. The second system is for 'V.' (voice) and 'Vlo.' (violin). The voice part has the lyrics: 'A - té vo - cê vol - tar' and 'A - té vo - cê vol - tar'. The violin part shows chords: C7M fr. 3, Db7(9) fr. 4, C7M fr. 3, Db7(9) fr. 4, C7M fr. 3, Db7(9) fr. 4, C7M fr. 3, Db7(9) fr. 4, and C7M fr. 3.

⁸⁶ O músico Ricardo Gilly trabalhou diretamente com Tom na revisão das partituras do *Cancioneiro Jobim*. Em conversa recente com o autor dessas linhas, contou que quando perguntou ao compositor se ele queria manter a melodia original, como cantada por Dick Farney, Jobim teria respondido: “meu caro Gilly, não existem mais Dick Farneys por aí!”.

3.3.77 Ritmo

Dois músicos que começavam a carreira na época do início da bossa nova, Hércio Milito e Bebeto Castilho⁸⁷, deram depoimentos para o livro *Eis aqui os bossa nova* (de Zuza Homem de Mello, 2008) detalhando a forma com que João Gilberto definiu a sonoridade inicial e definitiva da bateria da bossa nova, com os músicos Juquinha e Guarani tocando, respectivamente, escovinhas na caixa e caixeta com os dedos.

Segundo Milito, ele próprio poderia ser o baterista na gravação de *Chega de saudade* pela proximidade que tinha com João, mas não estava no Rio e então sugeriu “o Juquinha para a gravação do João porque ele tocava muito bem com escovinhas, um negócio leve como o João queria. Guarani era outro baterista [...] e o João fez ele tocar em três tamboretes que o Aloísio tinha trazido dos Estados Unidos” (Mello, 2008, p. 37). Castilho complementa, dizendo que “foi ideia do João Gilberto, o Juquinha tinha de tocar com as duas mãos [as escovinhas] para encher como ele queria, ele queria aquela escovada cheia e não aquela escovada separada” (Mello, 2008, p. 38), e então não poderia tocar com a baqueta no aro ao mesmo tempo. Guarani então fez o “toc-ti-toc-ti-toc” com a caixeta, segundo o desenho rítmico sugerido por João.

Na gravação de *Outra vez* o ritmo da caixeta é exatamente o mesmo, do início ao fim da música, tocando sempre em intervalos de colcheia pontuada, criando um ciclo de 3 compassos de 2/4 que se repete em *loop* com as vassourinhas, que tocam todas as 8 semicolcheias do compasso.

Figura 19 – Os instrumentos rítmicos de *Outra Vez* (João Gilberto)



Esse ciclo de três compassos na caixeta (a “clave” rítmica) pode ser desmembrado ao meio, criando um ciclo de 3 tempos, composto por 4 colcheias pontuadas tocadas seguidamente. Se a seção rítmica for ouvida separadamente dos outros instrumentos da faixa é facilmente reconhecível um compasso ternário com esse ciclo de 3 tempos. É como se a parte rítmica estivesse tocando uma marcha ternária, mas com o violão fazendo o tradicional binário do

⁸⁷ Respectivamente baterista e baixista/flautista, testemunhas das primeiras gravações da bossa nova. Os dois formaram, com o pianista Luis Eça, a fase mais importante do conjunto Tamba Trio, a partir de 1962. Eles frequentavam as reuniões da “turma da bossa nova” no apartamento dos pais da Nara Leão desde meados dos anos 1950 e participaram dos shows mais importantes na primeira fase da bossa nova, entre 1959 e 1962 (SIGNORI, 2009, p. 10).

samba, e essa junção causa um efeito muito interessante de deslocamento do tempo. Esse deslocamento cria uma aparente instabilidade rítmica, que decorre do rigor com que a caixeta é tocada, em intervalo sempre regular. Nem sempre o acento forte da clave da caixeta acompanha a quadratura da composição, e esse é um dos motivos da “estranheza” do ritmo de samba nessa forma joãogilbertiana, a música se desenvolve sobre uma base rítmica que é uma só, mas por vezes deslocada do tempo.

Essa gravação de *Outra vez* tem 81 compassos audíveis, até o limite do *fade out*. Ao contrário da gravação em samba-canção, em que há controvérsias para representar em compasso quaternário ou binário aqui não há essa dúvida, é claramente um samba, suingado, de compasso binário. O ritmo do violão, o único instrumento harmônico na base, segue o modelo dissecado por Garcia (1999): nos bordões é completamente regular, com um ataque no baixo por tempo, e irregular nos ataques em bloco dos demais dedos, indicador, médio e anular.

O andamento desse arranjo é o mesmo da gravação de Dick Farney, com a semínima próxima de 89 batidas por minuto, o que surpreende. Como a gravação de João é em samba, ritmada, tem-se a impressão de que está num andamento mais rápido, mas na medição temos o mesmo resultado.

3.3.8 Contracanto

Seguindo a economia rigorosa no uso de fundos harmônicos na bossa nova, a rigor, só existe um momento de contracanto nesse arranjo de Jobim, no início da segunda parte, que corresponde ao módulo C na nossa transcrição, a partir do compasso 38.

Segundo a terminologia usada por Ian Guest (1996), trata-se de um contracanto passivo, ou seja, quando as notas do contracanto se movimentam com o ritmo harmônico, não há mudança de nota se o acorde não muda. É um contracanto quase todo em movimento descendente, com a voz mais grave descendo cromaticamente por 6 compassos, enquanto a voz mais aguda (que entra 2 compassos depois) se sustenta por 3 compassos, mantendo a impressão de movimento oblíquo entre as vozes extremas por boa parte do contracanto

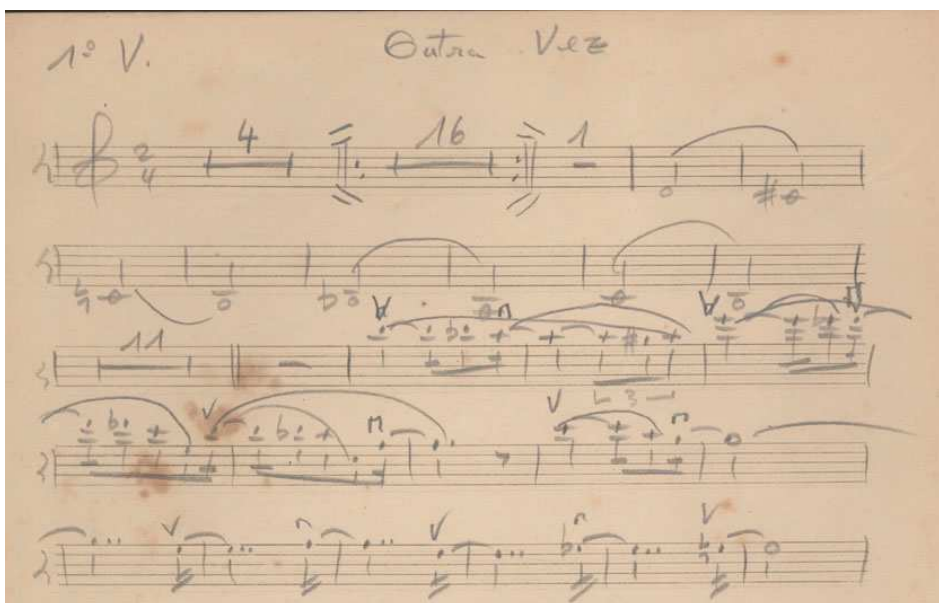
Figura 20 – Fundo harmônico (contracanto) em *Outra Vez* (João Gilberto)

The musical score for 'Outra Vez' by João Gilberto, showing the vocal line and string accompaniment. The score is in 4/4 time, key of C major, and starts at measure 37. The vocal line is in bass clef, and the string section consists of four violins (Vln I, II, III, IV). The lyrics are: 'To - do mun - do me per - gun - ta por - que an - do tris - te as - sim Nin - guém sa - be o que é que eu sin - to com vo - cê lon - ge de mim Ve - jo o'.

É interessante a forma com que Jobim desenvolve esse fundo harmônico, aumentando a densidade do acorde nos primeiros compassos. Parte de uma nota, no segundo compasso mais uma, no terceiro outra até que só no quarto compasso as seis vozes são ouvidas. Para os padrões bossanovísticos é um fundo harmônico denso, mas nota-se que com o uso apenas de violinos, sem as cordas mais graves – violas e violoncelos – o fundo harmônico não está na mesma região da voz do cantor. Isso é uma das marcas dos arranjos do Tom para esses primeiros discos do João, o naipe de cordas raramente colide com a região em que está cantando o João Gilberto. E, seguindo a regra na escrita de fundos harmônicos na bossa nova, trata-se de um contracanto passivo.

No manuscrito desse arranjo tem um trecho inteiro escrito pelo Tom que não foi usado na versão final. Na nossa hipótese pode ter sido mais uma decisão de Tom com o João na hora da sessão de gravação, pois ao contrário do que vimos no manuscrito original de *Desafinado*, aqui o trecho não foi apagado nas partes cavadas.

Figura 21 – Parte cavada de violino contendo um trecho que não foi utilizado na versão final.



Nós fizemos a editoração completa do manuscrito para entender em que parte da música esse outro contracanto seria tocado, e seria no módulo D, a última apresentação do tema da parte A.

Figura 22 – Grade completa com o contracanto que não foi utilizado na versão final.

Como podemos ver, trata-se de um contracanto ativo, que se movimentava mesmo quando a melodia estava sendo cantada. E mais: são movimentos sincopados, em células rítmicas de samba, não sabemos como esse trecho soaria com instrumentistas mais próximos da música de concerto. Podemos também pensar na hipótese de que esse contracanto, por ter muito movimento, tiraria um pouco o foco do canto e do violão, seguramente o que os arranjos

de bossa nova procuram deixar sempre em destaque. Não há como sabermos de quem foi a decisão de não gravar esse trecho, o que temos de certeza é que ele foi escrito e apresentava a característica de conter síncopes de samba.

A trompa aparece apenas em dois momentos, numa frase a partir do compasso 51 que funciona mais como uma resposta à frase melódica do que a um contracanto, e é uma frase sincopada. Só volta a tocar na coda da música, a partir do compasso 72, duas notas que se repetem no *fade out* a cada 4 compassos.

3.3.9 A forma do arranjo

Como vimos na análise da gravação de *Outra vez* por Dick Farney, a forma dessa canção é AAB, mas no compasso de 2 por 4 da gravação de João Gilberto as partes A duram dezesseis compassos cada e a parte B tem vinte compassos.

As formas dos arranjos de bossa nova, via de regra, evitam *intermezzos* instrumentais e introduções com motivos melódicos, sempre em nome da concisão e da economia, e esse arranjo segue a cartilha do movimento: não há motivos melódicos na introdução e tampouco *intermezzo*. A introdução é de quatro compassos apenas com bateria, percussão e o violão tocando apenas dois acordes.

Seguem os quatro módulos (de A a D), sendo que os módulos A, B e D correspondem a parte A da composição e o módulo C é a parte B. A voz entra no módulo A, e nesse e no módulo seguinte se ouve apenas voz, violão e instrumentos de ritmo. As cordas tocam apenas no módulo C, e segue uma frase de trompa.

No módulo D volta a ser apenas voz, violão e ritmo, e, no final, a trompa toca duas notas de quatro em quatro compassos como resposta ao verso que se repete, “até você voltar”. Se no arranjo para a gravação de Farney Jobim fez uma versão estendida da última parte, criando uma cadência para terminar a música num tempo mais lento, nessa versão o João fica só nos dois acordes que também são o da introdução, repetindo o último verso com a faixa em *fade out*. Uma curiosidade na letra do módulo D é que o João mistura os dois primeiros versos do módulo A com os dois últimos do módulo B, ao contrário do Dick Farney, que repetia os quatro versos iniciais da canção.

A forma final da gravação por João Gilberto ficou assim:

Tabela 2 – Forma da gravação de *Outra vez* pro João Gilberto.

Forma de Outra Vez, com João Gilberto

Módulo	Parte	Número de compassos	Letra
Introdução	Introdução	4	(Apenas violão e instrumentos rítmicos)
A	A 1	16	Outra vez sem você / Outra vez sem amor / Outra vez vou sofrer, vou chorar / Até você voltar
B	A 2	16	Outra vez vou vagar / Por aí pra esquecer / Outra vez vou falar mal do mundo / Até você voltar
C	B	20	Todo mundo me pergunta / porque ando triste assim / Ninguém sabe o que eu sinto / com você longe de mim / Vajo o sol quando ele sai / vejo a chuva quando cai / Tudo agora é só tristeza / traz saudade de você
D	A 3	16	Outra vez sem você / Outra vez sem amor / Outra vez vou falar mal do mundo / Até você voltar / Até você voltar
	Coda	8	Até você voltar / Até você voltar (<i>fade out</i>)

Fonte: Dados da pesquisa

3.3.10 Comparação entre esses dois arranjos

Cabe nesse momento explicitar as diferenças encontradas entre esses dois arranjos de Jobim para a sua composição *Outra vez*, registradas em gravações separadas por seis anos intensos em sua trajetória, como já mencionado. Se, em 1954, o compositor era ainda pouco gravado e teve a chance de registrar o seu primeiro arranjo orquestral, em 1960 ele já figurava, muito provavelmente, entre os principais nomes associados ao surgimento da bossa nova, ao lado de João Gilberto, Vinicius de Moraes, dentre outros. Cantoras como Elizeth Cardoso, Sylvia Telles e Lenita Bruno já haviam lançado *LPs* inteiramente dedicados às suas composições e, aos 33 anos, Jobim estava consolidado na indústria musical brasileira.

As introduções já demonstram um traço marcante de diferenciação entre os arranjos pré e pós-bossa nova: o declínio no uso de orquestrações na abertura das canções. Na versão gravada por Dick Farney (a partir de agora, vDF) há uma massa orquestral com cordas e madeiras apresentando uma espécie de variação do tema, expandido por frases de flauta e cordas. Já na versão de João Gilberto (a partir de agora, vJG) a introdução é bem mais concisa - apenas oito tempos (quatro compassos binários) -, e apenas com violão, caixa de bateria com escovinhas e percussão. E evidencia-se também o protagonismo do violão e do ritmo na vJG, ao passo que, na vDF, tanto a bateria (igualmente executada com escovinhas) quanto o violão são completamente coadjuvantes, quase inaudíveis na mixagem.

Essa ausência de destaque de instrumentos rítmicos e rítmico-harmônicos decorre do fato de o acompanhamento harmônico estar apoiado nas cordas, que atuam de forma contínua em praticamente todos os compassos dessa versão. O piano atua na vDF como um instrumento

de orquestra, com suas entradas todas assinaladas nas pautas, não está mais solto, livre para fazer a levada de acordo com a cifra. Esse aspecto, paradoxalmente, aproxima a gravação de certas práticas posteriores à bossa nova, nas quais o piano também tende a ser utilizado com parcimônia, sem assumir a condução principal da harmonia e do ritmo — função que passa a recair predominantemente sobre o binômio violão e instrumentos de percussão.

Apenas na segunda parte da composição na vJG surge um fundo harmônico de cordas, que pode ser entendido como um resquício das orquestrações da época do samba-canção. Ainda assim, ao comparar essa seção nas duas versões, sobressaem mais diferenças do que semelhanças. Na vDF as cordas soam sempre numa região grave, entre o mi 1 e o dó 3, há frases descendentes no piano, além de contracantos no oboé. Já na vJG o fundo é só de violinos, não há cordas graves (violoncelos ou violas), e os violinos tocam entre o lá 2 e o lá 5. Considerando que, nesse trecho, a nota mais aguda que o João Gilberto canta é o si 2, pode-se dizer que voz e cordas não competem pelo mesmo espectro sonoro, preservando-se a região espectral ocupada pela voz, e isso parece ser uma característica dos arranjos que Jobim escreveu para João Gilberto.

Após a segunda parte, temos outra característica recorrente: enquanto as versões pré-bossa nova tendem a apresentar intermezzos instrumentais, as interpretações de João Gilberto frequentemente os evitam. Na vJG, o cantor prossegue diretamente para a última parte da letra, sustentado por apenas voz, violão e ritmo, até a *coda* em fade-out, na qual a trompa reaparece em respostas de duas notas. Em contraste, na vDF, após os oito compassos de *intermezzo*, retoma-se a segunda parte da música com repetição do arranjo, e se encaminha para o trecho final, ainda sustentado pelo fundo harmônico nas cordas e por contracantos nas madeiras.

Voltaremos a abordar as diferenças e semelhanças nos arranjos nas considerações finais.

3.4 Análise de Estrada do sol na gravação de Maria Helena Raposo (1958)

3.4.1 Um pouco de história

Estrada do sol é a terceira e última parceria entre Tom Jobim e Dolores Duran. Foi composta em 1957, mas só gravada no ano seguinte, primeiro por Agostinho dos Santos, depois por Maria Helena Raposo, Sylvia Telles e Agnaldo Rayol⁸⁸, todas essas gravações no ano de 1958, o ano de lançamento do compacto de *Chega de saudade* com João Gilberto.

⁸⁸ Dados da discografia presente na biografia de Jobim escrita por Sérgio Cabral (1997).

A carioca Dolores Duran nasceu Adiléia Silva da Rocha, no bairro da Saúde, mas cresceu no subúrbio de Irajá. Não conheceu o pai biológico e foi criada pelo padrasto, sargento aposentado da Marinha, cujo salário era baixíssimo. Aos 10 anos se apresentou no programa de calouros de Ary Barroso cantando em espanhol e português o bolero *Vereda tropical* e com 12 anos estava contratada como atriz mirim na Rádio Tupi. Aos 16 participou de um concurso de rádio, “À procura de uma cantora de boleros” e, embora não tenha sido a vencedora, foi convidada para fazer um teste na casa noturna mais badalada do Rio de Janeiro, a boate Vogue. Cantou em inglês, francês e espanhol (embora não fosse fluente em nenhuma dessas línguas), foi aprovada na hora como *crooner* e decidiu pelo nome artístico de Dolores Duran, um nome que remetia a seu repertório de boleros – ainda que ela tivesse facilidade de cantar vários estilos internacionais. Com o prestígio em alta por cantar na Vogue, Dolores foi contratada pelo radialista César de Alencar para participar do seu programa aos sábados na Rádio nacional (Aguiar, 2010) (Cabral, 1997) (Castro, 1990) (Faour, 2021).

Segundo Ronaldo Conde Aguiar (2010), Dolores era inteligente e autodidata, e aprendeu muito com os novos amigos que conheceu na Vogue, intelectuais da época que frequentavam a noite de Copacabana, como Sérgio Porto, Fernando Lobo, Paulo Mendes Campos, Antônio Maria, dentre outros. Castro (1990) afirmou que o convívio com esses personagens *sofisticou* (grifo do autor) Dolores, e ao lado do repertório em português de fossa que ela cantava (como eram os sambas-canções de então), eles ajudaram a criar a *persona* pública da Dolores, de uma cantora amarga e triste, mesmo sendo pessoalmente uma mulher bem-humorada, alegre e brincalhona.

Segundo Rodrigo Faour, Dolores teve um infarto aos 25 anos, fruto de um problema congênito do coração, e a partir desse acontecimento, talvez prevendo que não teria mais muito tempo de vida, “sua veia compositora começou a falar mais alto” (Faour, 2021, p. 200). A primeira composição de Dolores, *Se é por falta de adeus*, lançada por Dóris Monteiro em 1955, é uma parceria com o então novato compositor e pianista da noite, Antônio Carlos Jobim. A letra de Dolores segue o estilo derramado dos sambas de fossa: “se é por falta de adeus/vá-se embora desde já”.

A segunda parceria entre eles, ocorrida dois anos após a primeira, se deu em um momento distinto de suas respectivas carreiras. Dolores já era uma estrela do disco, após o sucesso da sua gravação de *A canção da volta* (Ismael Netto e Antônio Maria), em 1954. Por sua vez, Jobim já havia composto, em parceria com Vinícius de Moraes, as músicas da peça *Orfeu da Conceição*, e, como demonstrado, era um compositor de prestígio. A história da composição dessa música *Por causa de você* apresenta diversas versões em livros e em pelo

menos um vídeo disponível no YouTube, na qual o próprio Jobim relata os fatos⁸⁹. Contudo, todas as versões convergem em afirmar que Vinicius havia escrito uma letra para a melodia do Tom (ou já havia concluído, ou apenas iniciado) mas Dolores teria, ao lado do Tom, feito a letra que seria a definitiva, e escreveu um bilhete que dizia: poeta, outra letra é covardia (Aguilar, 2010); (Cabral, 1997); (Castro, 1990); (Jobim, 1982).

Conforme a discografia presente no final da biografia de Jobim, escrita por Sérgio Cabral, esta canção recebeu incríveis 29 gravações entre 1957 e 1960, consolidando-se como um clássico do samba-canção brasileiro. Além disso, foi gravada (com versão em inglês de Gene Lees) por Frank Sinatra e Ella Fitzgerald⁹⁰. No mesmo ano, os parceiros compuseram outro samba-canção, *Estrada de sol*, que, segundo a mesma discografia, registrou 15 gravações nos primeiros quatro anos após o lançamento, um número expressivo. Embora não tenha alcançado o mesmo número de regravações de *Por causa de você*, que permaneceu um samba-canção recorrente, *Estrada do sol* passou a integrar o repertório da bossa nova.

No conjunto de livros *Cancioneiro Jobim*, cada um dos cinco volumes corresponde a uma fase da carreira de Jobim. O primeiro volume contém as músicas do que eles chamam de período pré-bossa nova e no segundo estão as canções do período intenso do movimento, e *Por causa de você* está no primeiro volume e *Estrada do sol* no segundo. Um dos motivos, possivelmente, está na letra de Dolores, solar e alegre, como as futuras letras bossanovísticas, e que segundo Rodrigo Faour (2021, p. 221) retratava o cotidiano da volta da cantora das boates de Copacabana para a sua casa, sempre ao amanhecer, “é de manhã”⁹¹.

Dolores Duran participou de uma turnê internacional por Rússia e China em 1958 com outros artistas brasileiros, mas desentendeu-se com os companheiros de viagem na Rússia e não acompanhou a turnê na etapa da China. Entre esses artistas mencionados encontrava-se Maria Helena Raposo, cantora pernambucana que teve breve carreira, interrompida em 1959 com o nascimento do seu primeiro filho. As informações sobre ela são escassas, tendo lançado apenas três discos em 78 rpm e um LP, *Encantamento*, todos pela gravadora Mocambo.

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=JjdZ5BFV4qo&t=38s>, acessado em 20 de janeiro de 2026.

⁹⁰ Tom teria dito a Dolores: já pensou essa música gravada por Frank Sinatra? (CASTRO, 1990, p. 107). Em 1957, para um então jovem compositor brasileiro de 30 anos, ser gravado por Sinatra era um sonho praticamente impossível. Dolores teria respondido: Tom, isso só no dia em que o homem pisar na lua – e isso também era uma possibilidade distante, um sonho de ficção científica. Sinatra gravou a versão dessa música, *Don't ever go away*, em 11 de fevereiro de 1969. Em 20 de junho do mesmo ano, o astronauta Neil Armstrong desceu do módulo lunar *Eagle* e pisou na lua. Dolores não conheceu essa gravação, morreu aos 29 anos, em 1959, vítima de outro infarte.

⁹¹ Faour aponta que Dolores Duran, mesmo vivendo pouco e deixando apenas 35 músicas, “das quais 15 viraram clássicos e nunca pararam de ser regravadas, [...] é a compositora mais gravada da nossa história” (2021, p. 200).

3.4.2 Transcrição da gravação

A gravação pode ser ouvida nesse endereço:

https://www.youtube.com/watch?v=s2_WFjG9CFw, com transcrição e edição de Gabriel Gonzaga.

Ou acesse com esse *QR Code*:



Musical score for "L'Espresso" by Chico Buarque. The score is for a full orchestra and voice. It features a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "J = 93". The score includes parts for Voice (Voz), Harmonia, Piano, Flauta, Trompa, Sax Alto, Sax Tenor e barítono, Violinos, Violoncelos, and Contrabaixo. The music is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes. Dynamics include mp, mf, f, and rall. The score is in Portuguese.

2

$\text{♩} = 88$

A

Voz

L.A...

Harm.

Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7

Pno.

Fl.

Trp.

A. Sax.

p

T/B. Sax.

Vln.

p

Vc.

pizz.

p

Cb.

pizz.

17 B

Voz *É de ma - nhã - - - - - vem o sol mas os pin - gos da chu - va que on - tem ca -*

Harm. A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7 A7M Bm7 E7 Bm7 E7

Pno.

Fl. *mp*

Trp.

A. Sax. *mf*

T.B. Sax. *p* *mf* Tenor

Vln. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *mf* *mp*

4

23 *Poco lento*

Voz *- iu - - - - - Ain - da - es - tão a bri - lhar - - - - - Ain - da - es - tão a bai - lar - - - - - Ao ven - to a - le - gre que me traz es - ta can - ção Que - ro que vo - cê me dê a mão que eu vou se -*

Harm. Bm7 E7 Bm7 E7 A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7 A7M Dm7 G7 C#m7 F#7 Cm7 F7

Pno.

Fl. *mf*

Trp. *mf*

A. Sax. *mf* *f*

T.B. Sax. *mf* *f* Tenores

Vln. *arco*

Vc. *arco*

Cb.

39 **C** a tempo 5

Voz: - guir por a - í Sem pen - sar no que foi que eu so - nhei, que eu cho rei, que eu so - fri Pois a nos - sa ma - nhã já me fez es - que - cer Me dê a mão va - mos sa - ir pra ver

Harm.: Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7

Pno.: *mp*

Fl.: *mf*

Trp.: *mf*

A. Sax.: *mp* *f* *mf*

T/B. Sax.: Tenor *mp* Baritone *f* *mf*

Vln.: *f*

Vc.: *f*

Cb.: *f* *mf*

6 35 **D**

Voz: o sol

Harm.: A7M Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7

Pno.:

Fl.: *mf* 3 3

Trp.:

A. Sax.: *solo* *mp* *mf*

T/B. Sax.:

Vln.: *mf* *mp* *mf*

Vc.: *mf*

Cb.: *mp* *mf*

7

Poco lento **E a tempo**

Voz

É de ma-nhã vem o sol mas os pin-gos da chu-va que on-tem ca-iu. Ain-da-es-tão a bri-

Harm.

A7M Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7

Pno.

8^{va}

Fl.

mp

Trp.

A. Sax.

mp

T/B. Sax.

Tenores

Vln.

mp

Vc.

Cb.

8

Poco lento

Voz

-lhar. Ain-da-es-tão a bai-lar. Ao ven-to-a-le-gre que me traz es-ta can-ção. Que-ro que vo-cê me dê a mão que eu vou se-

Harm.

Bm7 E7 A7M Bm7 Cm7 Bm7 E7 A7M Dm7 G7 Cm7 F#7 Cm7 F7

Pno.

Fl.

mf

Trp.

mf

A. Sax.

mf *f*

T/B. Sax.

Tenores

mf *f*

Vln.

arco

Vc.

Cb.

52 **F** a tempo

Voz

- guir por a - í Sem pen - sar no que foi que eu so - nhei, que eu cho rei, que eu so - fri Pois a nos - sa ma - nhã já me fez es - que -

Harm.

Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7

Pno.

mp

Fl.

mf

Trp.

mf

A. Sax.

mp

Tenor

mp

T/B. Sax.

mp

Vln.

mp

Vc.

mp

Cb.

mp

10

56 **rall.**..... **Lento**

Voz

- cer Me dê a mão va - mos sa - ir pra ver o sol

Harm.

A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7 A7M⁹ D7M⁹

Pno.

f

Fl.

f

Trp.

f

A. Sax.

f

T/B. Sax.

f

Baritono

f

Vln.

f

Vc.

f

Cb.

f

arco

3.4.3 Descrição da gravação

A gravação começa com uma sonoridade próxima à música de câmara, com o sax alto, tocado de forma “lisa”, sem vibrato, fazendo uma sequência de escala de cinco notas ascendentes e descendentes. Em seguida, ocorrem intervenções pontuais da trompa e da flauta, esta última em *staccato*. O saxofone retoma então o mesmo movimento escalar, sem vibrato, conduzindo a uma preparação com a participação dos sopros e das cordas em um acorde de dinâmica forte, num leve *rallentando*.

Na sequência, aparecem cordas graves em *pizzicato* marcando o ritmo, enquanto cordas e sopros completam o acorde no contratempo, em uma progressão de II-V que marca a parte A dessa canção. Maria Helena canta a melodia sem letra, utilizando vocalizes (“lá, lá, lás”). Ao final desse trecho, três frases de quatro notas descendentes em alturas diferentes nas cordas citam, por um compasso e meio, a parte B da canção.

O mesmo padrão rítmico nas cordas acompanha a primeira parte cantada da música, pela grave voz de contralto de Maria Helena. A linha vocal é acompanhada por contracantos curtos em frases rápidas da flauta, que chegam a evocar timbres de cantos matutinos de pássaros, em consonância com o conteúdo imagético da letra (“é de manhã, vem o sol”). Na metade final desse trecho, a voz fica mais potente, acompanhada pela entrada dos sopros em dinâmica um pouco mais forte.

A breve parte B da música, de um compasso e meio, é apoiada somente com as cordas. Pensando na época em que foi apresentada, é uma melodia-harmonia moderna, se afastando do tom original por um tom e meio e repetindo a mesma melodia de quatro notas e harmonia de dois acordes de forma cromática até retornar ao tom original.

Na última parte A da composição, mantém-se o padrão rítmico nos baixos, enquanto os ataques em contratempo passam a ser distribuídos entre diferentes grupos instrumentais: no primeiro compasso, o piano responde; em seguida, os saxofones; depois, as cordas; e novamente os saxofones, configurando uma variação na orquestração do acompanhamento.

Segue-se um *intermezzo* instrumental que reapresenta a melodia da música, mas tocado pelo saxofone, que mantém a execução sem vibrato. No fim da melodia do A, as flautas passam a dobrar a melodia com o sax, a princípio em *staccato*, com os saxes fazendo o fundo harmônico com incremento da dinâmica. O final do *intermezzo* cita mais uma vez a parte B, mas de forma criativa: as primeiras quatro notas são harmonizadas no piano, as seguintes nas cordas e por fim, nos saxes, retornando para o início da música na parte cantada.

A música é então reapresentada integralmente, com repetição das mesmas intervenções e soluções de arranjo. Ao final, observa-se a construção de um acorde em pirâmide, com entradas sucessivas das vozes em intervalos de colcheia, do grave para o agudo, formando uma textura densa. Este acorde praticamente se repete no último ataque, com alteração apenas na nota do baixo, produzindo um efeito de surpresa, pois a percepção tonal se desloca do tom da canção.

3.4.4 Sonoridade

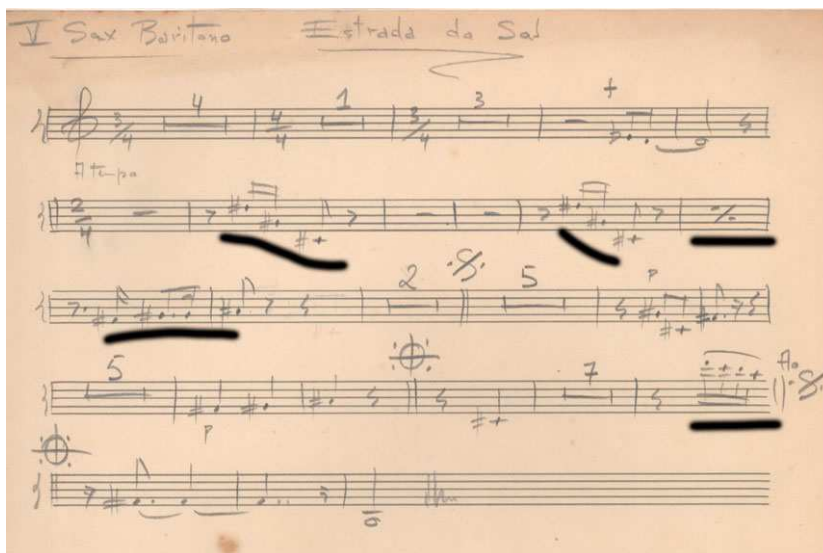
Esse arranjo poderia perfeitamente estar presente no disco *Canção do amor demais*, muitas vezes já citado nesse texto. Tem a mesma sonoridade de música de câmara, prescindindo de instrumentos tradicionais de base na música brasileira, como violão, bateria e instrumentos de percussão, e deixando a “levada” rítmica ao cargo de instrumentos orquestrais, aqui no caso naipes de cordas e madeiras. É uma sonoridade que seria ouvida também no mesmo ano de 1958 no álbum *Por toda a minha vida*, da cantora Lenita Bruno, só com composições de Jobim e com arranjos de um dos mestres do Tom, Leo Peracchi, lançado pelo mesmo selo Festa do disco cantado pela Elizeth Cardoso citado no início do parágrafo. Juntos, esses dois álbuns mostram o lado camerístico de Jobim, no mesmo ano do aparecimento da bossa nova, deixando claro que a obra do maestro soberano é maior do que essa nova forma de samba.

Diferentemente do arranjo de *Outra vez*, para a gravação de Dick Farney, neste caso Jobim é um pouco mais econômico na utilização do fundo harmônico pelas cordas. Enquanto, no primeiro arranjo, o naipe de cordas é empregado em praticamente todos os compassos, em *Estrada de sol* ele abre espaços na utilização dos violinos, e com variação textural entre saxofones e piano no fundo harmônico, substituindo em momentos a utilização dos violinos. Já o contrabaixo (usado na maior parte dos compassos com dobra nos violoncelos) se mantém durante praticamente a música toda, em função da ausência tanto de violão quanto de um piano no suporte harmônico. O piano, aliás, é utilizado de acordo com procedimentos que se consolidariam posteriormente na bossa nova: nunca sustentando ritmicamente a harmonia, mas aparecendo muito pontualmente, como um instrumento de orquestra, e não como um instrumento de base.

Uma sonoridade que se destaca nesse arranjo é a dos saxofones. Jobim arma um naipe com dois altos, dois tenores e um barítono, sendo que esse último é usado com parcimônia, pois a sonoridade desse arranjo é suave. No manuscrito da parte cavada de barítono há inclusive

trechos que não se consegue ouvir, o que nos leva a supor que, apesar de terem sido escritos, foram descartados na hora da gravação.

Figura 23 – Manuscrito da parte cavada de saxofone com a marcação de trechos que não são ouvidos.



O naipe de saxofones, como vimos no primeiro capítulo, era amplamente utilizado tanto nos sambas-canções, com arranjos mais próximos de sonoridades estrangeiras (baladas estadunidenses, boleros, etc.) quanto nos sambas mais tradicionais. Até hoje é uma sonoridade imprescindível na música popular brasileira, especialmente no frevo pernambucano e nos blocos que tocam marchas de carnaval. Mas foi raramente usado por Jobim durante o período que Tatit chama de bossa nova “intensa”, que vai de 1958 a 1963 (Tatit, 2004, p. 179). E na produção de Jobim pós bossa nova o seu uso é praticamente inexistente por todos os arranjadores que escreveram para discos do Tom⁹², então com o passar do tempo foi um naipe que Jobim banuiu da sonoridade da sua música, sejam sambas ou não. O curioso é que, na sonoridade que conquistou o mundo, a batida da bossa nova é imediatamente associada ao som do sax tenor, porque foi o já citado disco *Getz/Gilberto* que “dinamitou os limites do

⁹² Tenho salvo no computador 81 manuscritos de grades das que estão disponibilizadas no website www.jobim.org (a maioria de arranjos de Claus Ogerman, mas também de Nelson Riddle, César C. Mariano, Eumir Deodato, Dori Caymmi e Leo Peracchi). Desses, só há o uso de saxofones em 3 músicas, sendo duas de gravações de João Gilberto com arranjo de Tom (O Barquinho e Insensatez) e apenas uma de outro arranjador, o tema instrumental Mojave, gravado no disco Tide com arranjo de Ogerman. Mas é uma valsa rápida, quase um 6/8, não tem nada de bossa nova na gravação.

inicialmente rotulado *Brazilian jazz*, para tornar a bossa nova um fenômeno *pop*, de amplo consumo” (Souza, 2025, p. 325)⁹³.

Tom nomeou os saxes alto com I e III e os tenores como II e IV, o que sugere que ele teria usado o *voicing* intercalando os saxofones (alto I, tenor II, alto III e tenor IV), mas não é o que acontece, os altos são sempre as notas mais agudas do *voicing* e os tenores aparecem depois.

Figura 24 – Trecho do manuscrito da grade reduzida do arranjo de *Estrada do sol* com o *voicing* e os termos usados por Tom Jobim.



A flauta e a trompa, presentes nesse arranjo, seriam amplamente utilizadas por Jobim, tanto na sonoridade da bossa nova “intensa” quanto em sua discografia posterior. É raro encontrar fonogramas do compositor que prescindam, em especial, da flauta. A flauta, aliás, é o único instrumento solista que o compositor executou em registros públicos conhecidos.

Figura 25 – Tom Jobim tocando flauta com a presença de Dori Caymmi (circa 1972). Foto disponibilizada no website www.jobim.org.



⁹³ O disco ficou em segundo lugar na parada da revista *Billboard*, sendo superado apenas pelo disco *A hard day's night*, dos Beatles. Vendeu 2 milhões de cópias e, dentre outros, faturou o maior prêmio do Grammy, o de “melhor álbum do ano” – e foi a primeira vez que um álbum de *jazz* conseguiu tal feito (SOUZA, 2025, p.325).

Neste arranjo de *Estrada do sol*, Jobim utiliza flauta e trompa com economia quase bossanovista. A trompa toca exatas 12 notas durante todo o arranjo, sendo que 5 delas formando naipe (nos compassos 9-10 e 58-60) com as madeiras e cordas, aproveitando que o seu timbre se encaixa perfeitamente com esses grupos de instrumentos. Em quatro momentos (nos compassos 24 e 31 e na repetição desses trechos) ela ataca uma única nota, no segundo tempo do compasso, e é mais do que suficiente para cumprir o efeito que o arranjador almeja.

Há dois momentos de *tuttis*, com acordes abertos e uso de quase toda a orquestração, uma no fim do primeiro trecho (compassos 9-10) e no fim da música (compassos 58-60), quando os instrumentos formam um acorde numa pirâmide (notas entrando em sequência, como se fosse uma escada) e depois o acorde final. Na introdução os acordes são a 6 vozes, com densidade 5, porque flauta e trompa estão em oitavas na ponta do acorde. Jobim orchestra o acorde de forma que saxofones e cordas dobrem, ou seja, toquem as mesmas notas, recurso que ele também usa em outras partes do arranjo.

Figura 26 – Instrumentação dos acordes do final da introdução.

F#m7(11) F7(9)

flauta
trompa
sax alto e violino I

violino II
sax tenor e cello I
cello II, sax barítono e baixo

Já nos acordes finais a sonoridade é de acordes de 6 notas formados por quintas justas sobrepostas, o que resulta em acordes com “peso” e sensação de estabilidade. Nota-se que a orquestração varia um pouco nas vozes intermediárias, todo o acorde é “movido” uma quinta justa abaixo, mas a trompa e os saxes alto e tenor não mudam de nota, mudando assim muito ligeiramente a cor do acorde.

Figura 27 – Instrumentação dos acordes do final da canção (o ritmo foi ligeiramente facilitado para uma melhor compreensão do perfil do acorde).



A7M D7M

flauta e violino I
violino II
trompa
sax alto
sax tenor e cello I
sax barítono, cello II e baixo

flauta e violino I
violino II e trompa
sax alto e violino III
sax tenor
cello I
sax barítono, cello II e baixo

3.4.5 Harmonia

Como comentamos na análise harmônica de *Outra vez*, Jobim foi essencialmente um compositor tonal, mas o livro *A harmonia de Tom Jobim*, de Carlos Almada, apresenta um capítulo inteiro sobre o modalismo na música de Jobim (2022, p. 175 – 208). Almada propõe a existência de um “modalismo jobiniano” e comenta sobre a tese *O modalismo na música urbana popular brasileira*, de Vicente Samy Ribeiro, que propõe quatro matrizes básicas para o modalismo na música popular urbana brasileira, dentre elas a matriz *nacionalista*, representada por Tom Jobim e Edu Lobo⁹⁴, influenciados por, dentre outros compositores, Heitor Villa-Lobos.

Nesse capítulo do livro Almada analisa seis canções que ele considera como “modais” na obra de Jobim, e dentre elas, *Estrada do sol*⁹⁵. A partir da observação dos acordes que Jobim emprega nessa composição, pode-se considerar que se trata de uma das harmonias mais simples do compositor, tanto do ponto de vista sintático quanto quantitativos. Ao longo de toda a gravação Tom só utiliza doze acordes - sendo dois deles restritos à introdução -, de modo que o corpo da canção se constrói com um conjunto de dez acordes. Em termos de comparação, apenas os oito compassos da parte A de *Outra vez* já apresentam onze acordes diferentes. Essa economia de materiais, no entanto, não deve ser entendida como limitação, mas como um traço característico de procedimentos associados à linguagem modal.

A harmonia modal é caracterizada por ser bem mais simples e menos expansiva e exuberante em recursos “semânticos” e “sintáticos”. Isso se reflete no emprego de poucos acordes (normalmente, apenas aqueles que podem ser construídos com notas de suas próprias escalas), na ausência de empréstimos ou mesmo na preparação dominante, de qualquer espécie (já que tais procedimentos remetem necessariamente a estratégias tonais) (Almada, 2022, p. 180).

⁹⁴ As outras matrizes seriam a nordestina (representada por João do Vale e Luiz Gonzaga), a afro-brasileira (de Baden Powell e Dorival Caymmi) e a tropicalista (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Almada ainda sugere uma quinta matriz, a mineira, que contemplaria a música modal de Milton Nascimento e outros compositores do chamado Clube da Esquina, com influências das músicas sacras, folclóricas e do rock (ALMADA, 2022, p.176).

⁹⁵ As outras são *A felicidade*, *Caminho de pedra*, *Cai a tarde*, *Samba do avião* e *O boto*.

Almada classifica *Estrada do sol* como uma composição *sui generis* no repertório de Jobim, por ter uma sonoridade “impressionista” como o seu “principal charme [...], fruto de uma concepção modal que revela certamente inspiração nas ambiências melódico-harmônicas criadas pelos compositores franceses Ravel, Debussy, Fauré e Poulenc, reconhecidas influências de Jobim” (Almada, 2022, p. 190).

A gravação de Maria Helena Raposo sugere um ambiente tonal centrado em lá maior, pois a música se inicia (ainda sem a letra, só com vocalizes) com a repetição por quatro vezes de dois acordes, Bm7 e E7 que poderiam sugerir ser o IIm7 – V7 desse tom. No quinto compasso a composição parece realmente se apoiar na tonalidade de lá maior, na sequência A7M Bm7 C#m7 Bm7 E7 A7M, que são os três primeiros e o quinto graus do tom de lá maior – I7M IIm7 IIIm7 IIm7 V7 I7M. Mesmo com a resolução típica do tonalismo no fim da sequência, Almada prefere pensar no modo Lá Jônico, por não entender o lá como tônica nesse trecho (entendendo a tônica “com suas implicações funcionais já conhecidas” (Almada, 2022, p. 191), mas como o centro do modo Jônico. O que se ouve em seguida é um trecho de seis tempos (um compasso e meio) nos violinos com três frases de quatro notas de sentido descendente (como a ponte que virá no trecho subsequente) em que a harmonia não fica definida.

Depois começa a canção propriamente dita, mas que repete a melodia e a harmonia da primeira apresentação do tema. A diferença está nesses seis tempos, pois nessa segunda vez é apresentada a ponte, que é uma pequena transição de modulações sucessivas que levam de volta ao tom original. São três trechos saindo de Ré Dórico até atingir Si Dórico (o centro do tema principal da música) com essa sequência: Dm7 G7 | C#m7 F#7 | Cm7 F7 e voltando para Bm7 E7. Nas palavras de Almada, “a integração orgânica com o todo é simplesmente notável” (Almada, 2022, p. 192).

Como que corroborando a tese de modalismo nessa composição, a resolução do arranjo chega a passar pelo acorde (formado em uma pirâmide) de A7M(6/9) – que seria o acorde da tônica, mas o acorde final é D7M(6/9) (são as mesmas notas do acorde anterior, mas com outro baixo), que vem a ser o relativo maior do acorde central de Si Dórico, Bm. Em nossa visão, não é uma composição completamente modal, mas híbrida entre modalismo e tonalismo, ainda assim a consideramos, como Almada, *sui generis* na obra jobiniana.

3.4.6 Melodia

Estrada do sol é uma melodia de extensão mediana, de uma décima maior, ou uma oitava e mais uma terça maior, o que no tom dessa gravação significa de mi 2 para sol sustenido 3, uma região claramente de voz contralto, a voz grave feminina, por isso fizemos a notação na partitura em clave de dó na terceira linha, a clave da voz de contralto.

Antes de analisar a melodia propriamente dita, convém observar a misteriosa introdução, de sonoridade impressionista, escrita por Jobim para essa gravação. Nota-se, nesse trecho, uma possível evocação da célebre abertura de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy⁹⁶, na qual uma flauta executa uma melodia solo construída a partir de movimentos ascendentes e descendentes. De modo semelhante, o sax alto na introdução dessa versão de *Estrada do sol* desenvolve uma linha melódica baseada em uma escala de cinco notas, sem acompanhamento harmônico. A melodia, por sua vez, não sugere uma definição harmônica explícita; ao contrário, assim como na introdução *debussyniana*, produz um efeito de suspensão, caracterizado pela ausência de apoio tonal claro. A escala utilizada corresponde ao modo de Si Dórico.

Figura 28 – Frase da introdução de *Estrada do sol*, de perfil quase simétrico.



Essa escala está presente na parte A de *Estrada do sol*, o que, segundo Almada (2002), a caracteriza como pertencente ao modo Dórico de Si, em vez de derivada da escala de Lá Maior. A melodia da parte A não apresenta notas externas a esse modo, e começa exatamente na nota si, desenvolvendo-se, em movimento ascendente, até o quarto grau, a nota mi. Considerando que a progressão harmônica se baseia nos acordes Bm7 e E7, observa-se que a linha melódica estabelece um percurso que vai da fundamental do primeiro acorde à fundamental do segundo. Desse modo, a melodia não se apoia em tensões harmônicas, diferentemente do que ocorre em *Outra vez*, o que contribui para acentuar o caráter modal dessa seção.

Após essa subida diatônica, Jobim desenvolve uma linha descendente estruturada em terças, intercaladas por movimentos ascendentes em segundas. Esse percurso melódico atinge

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vnz4T33Jl7I>, consultado em 23 de dezembro de 2025

a extensão de uma oitava, de mi para mi. No entanto, no gesto final ascendente de segunda, a nota de apoio desloca-se para fá #. Segue então o trecho final da primeira parte da canção, em que, como comentamos na análise harmônica, pode sugerir um tonalismo com a preparação cadencial II – V7 – I, mas a melodia segue toda dentro da escala de Si Dórico. O movimento da melodia nesse trecho dialoga com a introdução, variando frases curtas ascendentes com descendentes, mas aqui as notas não se repetem.

O trecho da ponte surpreende o ouvinte por repetir três vezes o mesmo motivo da primeira frase, de quatro notas em sequência, mas aqui o motivo é invertido e com o perfil descendente de tom – semitom – tom, a cada vez descendo meio tom até encontrar a melodia da primeira parte. A análise melódica de cada núcleo desse indica que a primeira nota está na décima primeira do acorde e a segunda na terça menor desse acorde, e na outra metade do núcleo, agora sob o acorde com sétima, a melodia passa pela décima terceira e pela quinta desse acorde.

Almada aponta uma característica interessante quando se examina a canção por completo: se a melodia da parte A passa por todas as sete notas da escala de Si Dórico (a saber, si, dó#, ré, mi, fá#, sol# e lá) “a ponte é responsável pela introdução de quatro das cinco classes de alturas que complementaríamos o total cromático” (Almada, 2022, p. 192), ou seja, as doze alturas da escala cromática. Na ponte são introduzidas, por ordem de entrada, sol, fá, ré # e dó, faltando apenas o lá# para que se completassem as doze notas. Almada aponta que essa omissão pode ser justificada por ela ser a sensível de si, o que poderia indicar uma conotação tonal, segundo ele, indesejada.

Uma característica comum em canções tonais é a nota final da melodia ser o primeiro grau da escala, ou seja, a música termina na tônica do acorde de primeiro grau da escala. Se fôssemos considerar *Estrada do sol* como uma música tonal, ela estaria em Lá Maior, no caso dessa gravação. Mas Jobim surpreende mais uma vez, e a última nota da canção está na quinta do acorde, o que faz que a melodia não pareça repousar definitivamente, contribuindo para a sonoridade “impressionista” e modal da música.

3.4.7 Ritmo

Esse arranjo tem o total de 90 compassos de duração, sendo que na introdução “debussyana”, Jobim utiliza, nos momentos de escala descendente e ascendente executados pelo sax alto, o compasso ternário (3/4) por nove compassos, não consecutivos, com um de 4/4 no quinto compasso. Jobim escreve na grade reduzida os compassos da introdução da forma em

que transcrevemos, mas a partir da apresentação da melodia ele passa a usar o compasso 2/4, ainda que escreva acima do início desse trecho que ele é “à 4”(sic), significando que o pulso deve ser conduzido de forma quaternária.

Figura 29 – Manuscrito da introdução de *Estrada do sol*, por Jobim, com os compassos por ele utilizados.

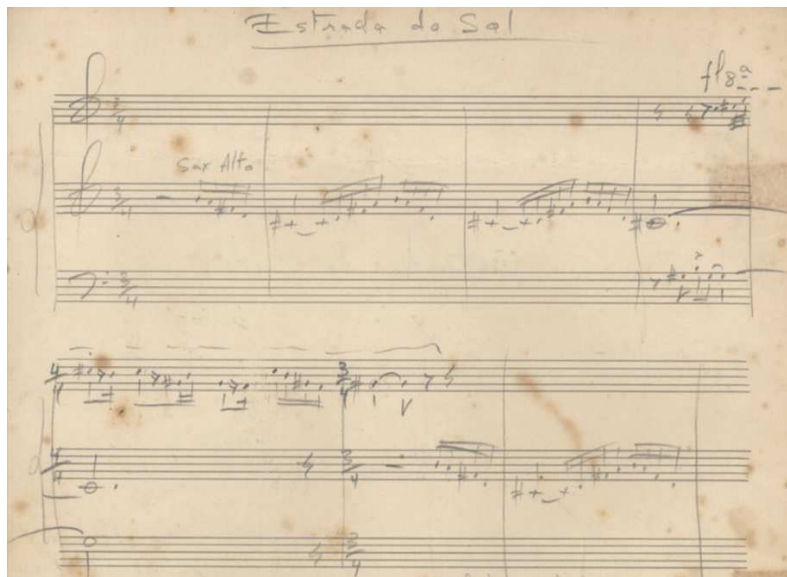
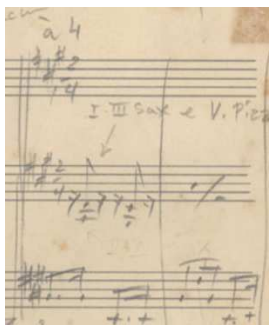


Figura 30 – Detalhe do “à 4” sobre o compasso 2/4.



O mesmo caso da controvérsia de se grafar sambas-canções em compasso binário ou quaternário que vimos na gravação de Dick Farney para *Outra vez* se repete na versão de Maria Helena Raposo para *Estrada do sol*. Na nossa visão, é mais uma vez um samba-canção cuja *levada* nos dá a sensação de ser em quatro. A nossa decisão de escrever a música em 4/4 ao contrário de escrever em 2/4 como está na partitura de Jobim ainda tem outro motivo rítmico: a introdução apresenta a semínima com valor aproximado de 85 batidas por minuto (a partir de agora, bpm). Se a partir da entrada do ritmo e da melodia escrevermos como fizemos, em 4/4, o valor da semínima sobe ligeiramente, para 88/90 bpm. No caso da escrita em 2/4, como fez o Tom, o valor da semínima cairia para metade disso, algo perto de 45 bpm, o que corresponderia

a algo entre o andamento *grave* e *largo*, como se usa na música de concerto, o que de forma nenhuma corresponde ao que se ouve nessa gravação.

Não há instrumentos exclusivamente rítmicos nessa gravação, nem bateria e nem percussões, o ritmo é sustentado pelo contrabaixo (quase sempre oitavado com o violoncelo) e com ataques em *staccato* nos contratempos de violinos e saxofones, quase sempre. A figura rítmica desse acompanhamento (assim como escrito por Jobim, no compasso de 2/4) é a mesma usada no maxixe, que vem a ser o *brasileirinho*, uma sequência de semicolcheia – colcheia – semicolcheia. Segundo Garcia (1999, p. 47), essa figura recebeu esse nome por ser básica e característica na música brasileira. O *brasileirinho* constitui a primeira metade do compasso que Sandroni (2001, p. 31) chamou de “paradigma do *tresillo*”, um padrão rítmico de acompanhamento de diversas peças populares brasileiras de compositores como Ernesto Nazareth que foram impressas na virada para o século XX. Ainda segundo Garcia (1999, p. 50), o padrão de dois *brasileirinhos* é a base do acompanhamento do samba-canção, aqui devidamente usado por Jobim.

Figura 31 – O *brasileirinho*, o *tresillo*, o padrão de acompanhamento do samba-canção com dois *brasileirinhos* como usado em nessa gravação de *Estrada do sol*.



O ritmo harmônico usado a partir do início do acompanhamento rítmico é basicamente de dois acordes por compasso, mas em nove compassos temos três acordes por compasso, sempre o primeiro acorde durando dois tempos e os restantes um cada. Nos trechos da ponte (compassos 28 e 51) e nos trechos em que o arranjo cita a rítmica da ponte (compassos 20 e 43) são quatro compassos por acorde, ou um para cada tempo.

Em geral a gravação, após a entrada do apoio harmônico, se mantém próximo do andamento de 88 bpm, mas nos trechos de 4 acordes por compasso, quando cessa esse ritmo, o bpm cai para algo por volta de 76 bpm. No compasso 57, se encaminhando para o final, há um leve *rallentando* e os três últimos compassos, a partir do acorde formado em pirâmide, têm o andamento bem mais lento.

3.4.8 Contracanto

A textura dos contracantos usados por Jobim nesse arranjo é bem variada, desde uma única voz até um naipe a quatro vozes, com grande variedade de timbres, especialmente no uso de saxofones em diferentes formações com os violinos. Há alguns fundos harmônicos, mas como não há na gravação nem instrumento rítmico e nem harmônico (o piano aparece raríssimas vezes), a maior parte dos contracantos é rítmico-harmônico, com poucas melodias de contracanto.

Na introdução não há nenhum contracanto, são frases de sax alto, trompa e flauta que se comunicam, mas sem sobreposição quase nenhuma, nada que sugira uma harmonia, apenas os acordes já apresentados aqui nas análises de sonoridade e harmonia.

O módulo A começa com o contracanto rítmico-harmônico a duas vozes em quartas, com saxofones altos e violinos dobrados, em uníssonos, por 6 compassos. O arranjo aqui prioriza essa textura quartal à definição do acorde, pois apresenta no acorde de Bm7 as notas lá e ré (definido o acorde, com sétima e terça) mas no E7 as notas são sol# e dó# - terça e décima terceira⁹⁷. A partir do compasso 17, quando a harmonia começa a se movimentar, Jobim monta um *solí* a três vozes como fundo harmônico acrescentando mais uma voz de violino e o sax tenor, num perfil de acorde cerrado, ou seja, todas as notas do acorde dentro do intervalo de uma oitava.

O módulo B começa com os mesmos violinos a duas vozes, mas sem a dobra dos saxofones, com a flautas fazendo rápidos comentários e a trompa tocando uma única nota por quase todo o quarto compasso do módulo. No compasso seguinte, novamente quando a harmonia se movimenta, há um outro *solí* a três vozes, esse com mais espaço entre as notas e agora com apenas uma voz de alto e duas de sax tenor, demonstrando uma ligeira diferença no timbre. No fim do módulo B acontece pela primeira vez a ponte, e aqui o fundo harmônico é a duas vozes apenas, sendo uma a do baixo. Sendo um fundo harmônico, no qual uma delas corresponde à fundamental do acorde, Jobim adota uma solução inventiva: nos acordes menores com sétima, utiliza apenas a sétima menor, enquanto nos acordes dominantes emprega a terça maior. Em uma progressão do tipo IIm-V7 — como ocorre nos três motivos apresentados —, reiterada em movimento cromático descendente, observa-se o seguinte resultado: entre um motivo e outro, a terça do acorde dominante coincide com a sétima menor do acorde subsequente, como demonstrado na figura (32) abaixo:

⁹⁷ Para se definir harmonicamente um acorde é necessária a presença da terça (ou da quarta) e da sétima (ou da sexta) do acorde (GUEST, 1996, vol. 2, p. 113).

Figura 32 – Análise melódica do fundo harmônico da ponte de *Estrada do sol*.

Violino

Violoncello

Dm7 G7 C#m7 F#7 Cm7 F7

7m 3M 7m 3M 7m 3M

O módulo C inicia-se com variações nos ataques em contratempo. No primeiro compasso, o piano — empregado aqui como instrumento orquestral, e não como acompanhamento rítmico-harmônico — realiza esses ataques. No segundo compasso, essa função é assumida pelos saxofones, em três vozes, e, no terceiro, pelas cordas, em quatro vozes, com o terceiro violino dobrando o primeiro violoncelo. Ainda no terceiro compasso, há uma nota de trompa que se sustenta por quase todo o compasso, o dó#, que é uma tensão tanto no acorde de Bm7 (a nona maior) quanto no de E7 (a décima terceira maior), o que enriquece harmonicamente o acompanhamento, e de forma bem econômica e pontual, características dos futuros arranjos de Jobim no período da bossa nova. Essa nota é repetida no compasso seguinte, o 32, com o mesmo efeito, pela flauta, só que duas oitavas acima, e nesse mesmo compasso há um fundo harmônico no naipe de saxofones que começa a três vozes (duas vozes no alto, uma no tenor) mas no compasso seguinte aparece o sax barítono tocando as fundamentais dos acordes, exatamente quando a harmonia se movimenta. Esse perfil de acorde, com o baixo do acorde no naipe, é chamado por Ian Guest de “posição espalhada”⁹⁸ e resulta num “som claro, definido encorpado e completo do acorde” (Guest, 1996. Vol. 2, p. 114).

O módulo seguinte, D, é o do *intermezzo* instrumental com melodia no sax alto e o contracanto rítmico-harmônico é o mesmo no módulo A, a duas vozes em quartas, nos violinos. Ao fim desse módulo, há a citação da ponte, com três trechos de quatro notas descendentes e acompanhadas a quatro vozes primeiro pelo piano, depois pelos saxes e por fim nos violinos, sempre variando os perfis. Já o módulo E repete os contracantos do módulo B, e o módulo F repete, por seis compassos, o módulo C, até a pirâmide montada em quintas em posição espalhada, com a flauta numa frase descendente em tercinas para formar o último acorde.

⁹⁸ Guest (1996) usa uma tradução do termo em inglês, *spread*.

3.4.9 A forma do arranjo

A forma de *Estrada do sol* é ABA, sendo o B na verdade uma ponte, de um compasso e meio, e a parte A tem sete compassos, o que parece pouco usual. Mas na verdade o Tom “encaixa” a ponte (ou a parte B) no fim do primeiro A, o que completa os tradicionais oito compassos. Esse arranjo é composto de sete módulos, representados por introdução e letras de A a F.

A introdução tem 10 compassos que, como vimos, variam entre $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$. Mas a rigor, se considerarmos introdução tudo o que vem antes do início da letra, aqui Jobim faz uma espécie de segunda introdução, no módulo A. De fato a instrumentação muda em relação à introdução “debussyana”, é na verdade como se a música iniciasse, mas em vez de cantar a letra de Dolores, Maria Helena canta a melodia apenas usando a onomatopeia “lá” e só depois, no módulo B, ela canta o texto. Não nos parece muito musical e tampouco é usual, e uma das hipóteses é que Jobim talvez esperasse mais um trecho de letra antes da ponte para usar a forma tradicional de canção, AABA, mas a letra já segue direto do A para a ponte. Para contornar essa questão, outras gravações futuras, como do próprio Jobim e da cantora Gal Costa, repetem a letra do primeiro A antes de seguir para a ponte⁹⁹.

A letra aparece, então, no módulo B, seguindo para a ponte que emenda com o módulo C, que vem a ser a segunda parte A da música, a continuação da letra. O módulo D é o *intermezzo* instrumental, com o saxofone alto fazendo a linha melódica. É de se registrar que tanto nesse arranjo quanto na versão de Dick Farney para *Outra vez*, o arranjo não apresenta nos *intermezzos* nenhuma linha melódica ou caminho harmônico novos, ou alguma modulação. São repetições da melodia e da harmonia, só que apresentadas por instrumentos da orquestra, nesse caso a princípio pelo sax alto, mas nos compassos finais a flauta faz uma dobra oitava acima do sax.

O módulo E repete o módulo C com os oito compassos incluindo a ponte, e o último módulo, o F, tem 9 compassos, incluindo o final com dois compassos no acorde em pirâmide e no último compasso o acorde de D7M(6/9) em quintas.

⁹⁹ Gravação de Jobim com a Banda Nova no DVD *Água de Março*, <https://www.youtube.com/watch?v=0jnbwL9GV-0>, e a versão de Gal Costa no disco *Gal Tropical*, <https://www.youtube.com/watch?v=qQL1yB7Lps4>, consultados em 11 de janeiro de 2026.

Tabela 3 – Forma da gravação de *Estrada do sol* por Maria Helena Raposo.

Forma de Estrada do sol, com Maria Helena Raposo			
Módulo	Parte	Número de compassos	Letra
Introdução	Introdução	10	(Instrumental)
A	A instrumental	10	Melodia cantada apenas com "lá, lá..."
B	A1 e B	8	É de manhã / vem o sol mas os pingos da chuva que ontem caiu / ainda estão a brilhar / Ainda estão a bailar / Ao vento alegre que me traz essa canção / Quero que você me dê a mão vamos seguir
C	A2	7	Por aí / Sem pensar no que fui que eu sonhei, que eu chorei, que eu sofri / Pois a nossa manhã já me fez esquecer / Me dê a mão vamos sair pra ver o sol
D	Intermezzo	8	(Instrumental sobre a parte A)
E	A1 e B	8	É de manhã / vem o sol mas os pingos da chuva que ontem caiu / ainda estão a brilhar / Ainda estão a bailar / Ao vento alegre que me traz essa canção / Quero que você me dê a mão vamos seguir
F	A2	9	Por aí / Sem pensar no que fui que eu sonhei, que eu chorei, que eu sofri / Pois a nossa manhã já me fez esquecer / Me dê a mão vamos sair pra ver o sol

Fonte: Dados da pesquisa.

3.5 Análise de Coisa mais linda na gravação de João Gilberto (1961)

3.5.1 Um pouco de história

No início da bossa nova, apenas uma parceria musical alcançou relevância comparável à formada por Tom Jobim e Vinicius de Moraes: e de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Considerando os dois primeiros discos de João Gilberto, a parceria de Jobim e Vinicius contribuiu com duas músicas - *Chega de saudade* e *Brigas nunca mais*, ambas incluídas no primeiro disco -, enquanto Lyra e Bôscoli figuram com três composições - *Lobo bobo* e *Saudade fez um samba* (no primeiro disco) e *Se é tarde me perdoa* (no segundo LP de João)

No terceiro álbum de João Gilberto, por sua vez, Carlos Lyra passa a compor com Vinicius de Moraes – resultando em *Você e eu* e *Coisa mais linda* -, enquanto Bôscoli apresenta a sua então nova parceria com o guitarrista Roberto Menescal, da qual resulta *O barquinho*.

Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli se conheceram nas reuniões musicais realizadas na residência dos pais de Nara Leão, em um apartamento em frente ao mar de Copacabana, no Posto 4. Era o ano de 1957, e a maioria dos jovens que frequentavam essas reuniões tinham entre quinze anos (Nara Leão) e vinte anos (Roberto Menescal). A chegada de Bôscoli, com vinte e oito anos, já um jornalista atuante em uma renomada revista semanal (*Manchete*), amigo de Tom e Vinicius, alterou o ambiente (Castro, 1990, p. 133). Não por acaso o primeiro parceiro que Bôscoli encontrou no grupo foi Carlos Lyra, que com vinte e quatro anos era um pouco mais velho que a maioria dos frequentadores. Lyra recordou essas reuniões:

Esses encontros não tinham uma ordem. Às vezes tinham um grupo no canto tentando formar alguma coisa, uma dupla com violões do outro lado, gente fumando na janela. Sempre tinha uma hora que todo mundo parava para ouvir, ou porque estava bonito mesmo ou porque alguém pedia e acabava todo mundo participando, os solistas, os cantores (Lyra *in* Gonzaga, 2021, p. 153).

Lyra já havia sido gravado por Sylvia Telles e pelo grupo vocal Os Cariocas, em composições em que assinava letra e música. Segundo o depoimento do compositor, no filme *Coisa mais linda*, do cineasta Paulo Thiago, foi Bôscoli quem o abordou: “vamos botar roupa suja no mesmo saco?”¹⁰⁰. Era uma proposta de parceria, iniciada com *Lobo bobo* e que em três anos produziu boa parte do repertório clássico da bossa nova – além das já citadas, vale registrar *Saudade fez um samba* e *Canção que morre no ar*.

Mas no início do ano de 1960, antes mesmo da gravação do segundo álbum de João Gilberto, ocorreu o primeiro racha entre os músicos que participavam do nascedouro da bossa nova: Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli desentenderam-se e romperam a parceria¹⁰¹. Segundo Ruy Castro (1990, p. 297 – 299), Lyra passou a compor individualmente ou em colaboração com Nelson Lins de Barros, mas compôs uma série de canções que considerava necessitarem de um letrista especial, e pensou no poeta preferido do seu pai: Vinicius de Moraes. Em suas memórias, o livro *Eu & a bossa*, Lyra descreve o seu primeiro telefonema com o seu futuro parceiro:

‘Alô, Vinicius, aqui é o Carlos Lyra...’, no que ele já foi me diminuindo: ‘Ah! Carlinhos, ouvi muito falar de você. O que você quer de mim?’. E eu fui entrando no clima dos diminutivos: ‘É que eu queria... umas letrinhas’. Foi como se tivesse digitado a senha certa. Tive acesso imediato (Lyra, 2008, p. 54).

Apesar de escrever no seu livro que só conhecia Vinicius por ser o poeta predileto do seu pai e por ter feito as músicas de *Orfeu da Conceição*, escritas com Jobim, é impossível que Lyra, no começo de 1960, estivesse alheio à emergência da bossa nova (pois era um dos artífices) e ao repertório inédito que Vinicius passou a escrever com Jobim no pós-*Chega de saudade*. É mais crível pensar que, inviabilizada a sua parceria com Bôscoli, ele buscasse um parceiro que estivesse um degrau acima do antigo parceiro, e o único letrista brasileiro que poderia cumprir esse quesito era Vinicius de Moraes.

Lyra relata ter estranhado a forma de compor do poeta, que pediu que as melodias fossem registradas em um gravador e que ele retornasse em uma semana para ouvir as letras. Lyra gravou onze músicas para Vinicius, que cumpriu o prazo e uma semana depois ligou,

¹⁰⁰ Aos vinte e seis minutos do filme *Coisa mais linda*, 2005, de Paulo Thiago.

¹⁰¹ Segundo Ruy Castro, a “turma da bossa nova” estava apalavrada com a gravadora Odeon, onde Bôscoli trabalhava, mas o disco não saía. Lyra foi então contratado pela gravadora concorrente, a Philips, para gravar o seu primeiro disco (CASTRO, 1990, p. 259-260) e o tal disco da turma jamais saiu.

dizendo que estavam todas prontas e, ainda segundo Lyra, “cada uma melhor do que a outra” (Lyra, 2008, p. 55). Nessa primeira leva da parceria estavam as duas que João Gilberto posteriormente gravou no seu terceiro álbum, *Você e eu e Coisa mais linda*.

3.5.2 Transcrição da gravação

A gravação pode ser ouvida nesse endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=CtvDavh7wlc>

Ou através desse QR code:



Coisa mais linda

Carlos Lyra/Vinicius de Moraes (arr.: Tom Jobim)

$\text{♩} = 70$

Violão

A6 fr. 4 C#7(9) fr. 3 F#7 B7/F# E7 A7

Flauta

mf

Vlo.

D6/A Dm6/A A7M F#7 B7(13) B7(13) fr. 7 Bm7 E7(9) fr. 6

Pno

Fl.

A

17

V. Coi - sa mais bo - ni - ta é vo - cê as - sim Jus - ti - nho vo - cê eu ju - ro

A6 fr. 4 C#7(9) fr. 3 F#7(4) F#7 Em7 fr. 3 A7(9) D6/A

Vlo.

Pno

B

26

V. Eu não sei por - que vo - cê Vo - cê é

F#7(13) F#7 B7(13) B7(13) fr. 7 Bm7 E7(9) fr. 6 A6 fr. 4

Vlo.

Vlins

34

mais bo - ni - ta que a flor Quem de - ra a pri - mavema - ve - ra da flor ti - ves - se To - do es - se a - ro -

D7/A fr. 4 C#7/G# fr. 3 F#7 B7/F# E7 A7 D6/A Dm6/A

pp *mp*

2

Coisa mais linda

43

V. *- ma de be - le - za que é o a - mor Per - fu - man - do a na - tu - re - za nu - ma for - ma de mu - lher.*

Vlo. *A7M F#m7 C#m7 F#m7 B7(9)/F# D6/F#*

50

V. *Por - que tão lin - da as - sim não e - xis - te a flor*

Vlo. *F#m7(13) A6 D7/A C#7/G# F#7*

Pno.

Fl. *mf*

Vlins. *p mp*

58

V. *Nem mes - mo a cor não e - xis - te E o a - mor, nem mes - mo a - mor*

Vlo. *B7/F# E7 A7 D7(9) Dm6*

Vlins.

63

V. *e - xis - te*

Vlo. *A6 Dm6 A6 Dm6 A6 C#7(9)*

Pno.

Fl. *mp*

Tpa. *mf*

Vlins. *gliss.*

Coisa mais linda

3

73

Vlo. F#7 B7/F# E7 A7 D7 F#7(13) F#7 B7(13) B7(13)

Pno. *ponta dos acordes*

Fl. *f*

Tpa. 3

Vlms. 8va 3

80

V. **E**

Por - que tão lin - da as - sim não e - xis - te a flor

Vlo. B7 B7(13) Bm7(6) G(add2)/B E7(9) E7(9) A6 D7/A C#7/G#

Pno.

Fl.

Vlms. *mp* *mf*

87

Nem mes - mo a cor não e - xis - te E o a - mor nem mes - mo a - mor e - xis - te

Vlo. F#7 B7/F# E7 A7 D7 Dm6 A6 Dm6

Vlms. 3

93

Fade out

Vlo. A6 Dm6 A6 Dm6 A6 Dm6

Fl. *mf*

Vlms.

3.5.3 Descrição da gravação

Essa gravação de *Coisa mais linda* apresenta um leve sabor nostálgico e uma inclinação mais lírica, o que não era comum nas parcerias de Lyra com Ronaldo Bôscoli, geralmente marcadas por crônicas rápidas do cotidiano de então. Nesse sentido, é possível que Vinicius tenha captado essa característica da melodia original e investido nesse caminho, mais próximo do samba-canção, ainda que sem alcançar um caráter excessivamente derramado ou sentimental.

A faixa se inicia com uma introdução na flauta, executada sem vibrato, com acompanhamento do violão de João Gilberto numa batida mais rígida e menos suingada do que o usual. O acompanhamento rítmico segue o padrão tradicional da fase intensa da bossa nova, com vassourinhas na caixa e ataques secos de caixeta. É uma introdução um pouco mais dolente em comparação com a maioria das gravações nos três primeiros discos de João. Dois acordes de piano preparam, então, a entrada da voz.

João começa a cantar, como sempre sem parecer fazer muito esforço, articulando, a princípio, uma frase longa em que ele evita apoiar a melodia nos tempos fortes dos compassos. Sua interpretação sugere um constante deslocamento em relação à base rítmico-harmônica, como se a linha vocal pairasse sobre o acompanhamento; essa impressão se mantém mesmo nas frases mais curtas. Na segunda estrofe, surge o uníssono dos violinos, sempre na cabeça dos compassos, em uma frase descendente na região médio-aguda do instrumento, o que a destaca da região em que a voz está cantando. Pequenos ataques de flauta e piano, baseados em apenas duas notas, marcam a transição para a estrofe seguinte.

Há outra frase que começa descendente e cromática no uníssono dos violinos, mas que passa a incorporar saltos intervalares e sugere um jogo de pergunta e resposta entre regiões mais graves e mais agudas. Esse movimento se estabiliza em uma sequência de dois acordes repetidos no violão, posteriormente reforçados pelo piano. As cordas entram no *intermezzo* tocando as notas iniciais da melodia com o apoio da trompa e do piano num acorde cuja mão esquerda explora regiões graves, dando peso ao acompanhamento, ainda que o piano faça acordes sustentados. O uníssono dos violinos não completa integralmente a melodia e, para encerrar o trecho instrumental, estabelece-se uma convenção em bloco — violão, piano e flauta —, com predominância de ataques em contratempo. A flauta assume o papel de voz principal (*lead*), frequentemente conduzindo o topo do acorde em movimento cromático.

O trecho final da gravação retoma a primeira frase descendente apresentada pelos violinos, mas encaminha-se para a conclusão com esses instrumentos atuando em uma região mais grave, repetindo duas notas que posteriormente reaparecem uma oitava acima na flauta. A faixa encerra-se em *fade out*.

3.5.4 Sonoridade

Ao ouvir essa faixa, não há como negar que estamos diante de uma gravação clássica do período intenso da bossa nova: a voz e o violão de João Gilberto, acompanhados por vassourinhas e caixeta; a flauta sem vibrato; os violinos em uníssono; poucas notas de trompa; e o piano utilizado com o máximo de economia, sem desempenhar função acompanhamento rítmico-harmônico. Mas, como dissemos na descrição, há um leve sabor nostálgico, ainda que esse aspecto não se manifeste diretamente na sonoridade.

A bossa nova, na descrição já citada aqui de Jairo Severiano, pode ser apenas uma forma de *como* se toca, e isso é corroborado por Carlos Lyra em entrevista para Almir Chediak publicada no *Songbook Carlos Lyra* (1994), em que o compositor afirma que a bossa nova é ligada umbilicalmente ao samba, especialmente por João Gilberto ser um “cantor sambista”, mas que também é conectada com outras raízes da música brasileira.

Então passou para muita gente, inclusive no exterior, a ideia de que a bossa nova é um sambinha: “sambinha bossa nova”. Com isso eu não concordo. Eu acho que a bossa nova é baião, valsa, xaxado, marcha-rancho, etc. Mesmo porque, se a bossa nova não fosse tudo isso, eu seria talvez o menos indicado para ser um autor do gênero. Vaja algumas de minhas músicas de maior sucesso: *Minha namorada* é um samba-canção, *Primavera* é uma modinha e *Marcha da quarta-feira de cinzas* é uma marcha-rancho. (Lyra in Chediak, (1994, p. 21).

Como podemos perceber, o compositor enxerga as suas composições como pertencentes a outros gêneros brasileiros, e, ao nosso ver, *Coisa mais linda* se encaixaria no estilo samba-canção, por mais que a sonoridade seja a mais bossa nova possível. Não há sequer uma abertura de vozes nos violinos, como vimos em *Outra vez*, e há apenas o uníssono de um naipe nem tão grande de violinos (por nossa experiência pensamos em 4 ou 6 violinos). E já que estamos falando falando em sonoridade, pode-se perguntar porque usar um naipe de violinos em uníssono em vez de um solista, e a resposta está no timbre. O timbre de um violino solo é muito característico, um som afiado, que é suavizado pela utilização de um naipe de violinos.

Há uma diferença aqui no uso do piano em relação ao que vimos nos outros três arranjos analisados, especialmente em *Outra vez* na versão de João e em *Estrada do sol*: naqueles o

piano estava como um instrumento de orquestra, com todas as suas intervenções escritas e seguidas a risca na interpretação. Nessa gravação não há parte cavada para o piano, o que Jobim toca, então, deve ser improvisado, seguindo a cifra do arranjo. Esse se tornaria o padrão das gravações de Jobim tocando bossa nova, como um instrumento de acompanhamento, mas com ataques e frases pontuais, deixando a função rítmico-harmônica sempre com o violão. É dessa forma, para mencionar outro exemplo, que ele toca no premiado disco *Getz-Gilberto*, gravado em 1963.

Como já foi citado nesse texto, os arranjos dos três primeiros discos de João Gilberto não se utilizam normalmente de introdução e *intermezzo*, e raramente esses expedientes são usados, apenas em músicas muito curtas, como *Saudade fez um samba*. *Coisa mais linda* não se encaixa numa definição de canção muito curta, e ainda assim o arranjo lança mão de introdução e *intermezzo* instrumentais, o que faz com que essa gravação seja a mais longa (2:52) de todas as 36 músicas gravadas nessa trilogia.

3.5.5 Harmonia

A harmonia de *Coisa mais linda* é basicamente diatônica, e se caracteriza por usar diversos dominantes secundários, ou seja, dominantes que não pertencem à tonalidade principal, mas que preparam para um grau específico da escala, sem caracterizar uma modulação.

Essa sequência de dominantes já aparece na introdução formando quase um ciclo de quintas: depois do acorde da tônica (A6), temos o V7/VI (C#7), seguido do V7/VII (F#7), o V7/V (B7) e o V7 diatônico (E7). Mas ao invés de repousar na tônica, o acorde também é dominante, se tornando o V7/IV (A7). Em seguida esse IV grau aparece um acorde de empréstimo modal (AEM), o IVm6 e volta para a tônica (A7M), para na sequência fazer uma série menor de dominantes secundários, com o V7/VII (F#7), o V7/V e terminando com o IIm7 – V7 diatônico, preparando para o início da melodia no acorde da tônica (A6), reiniciando o ciclo.

Na segunda estrofe da música (módulo B na nossa transcrição), há uma pequena variação: há uma preparação para o V7/VI (C#7), um subV7 (D7) e depois do AEM IVm6 a harmonia volta para a tônica e segue para uma sequência de acordes diatônicos, VIIm – IIIIm – Vim, seguido do V7/V (B7). Os dois últimos acordes desse trecho, cifrados como D6/F# e Fo(b13), simulam, com baixos diferentes, o IIm7 (D6/F# pode ser analisado como um Bm7 e

quinta no baixo) e o V7 – o Fo(b13) soa como o V7(13) com um baixo estranho ao acorde, formando o acorde diminuto.

No *Songbook Carlos Lyra* (1994), que consta ter sido revisado pelo próprio compositor, notamos que João Gilberto interfere muito pouco na harmonia original de Lyra. Na maior diferença, entre os compassos 25 e 28 da nossa transcrição, João simplifica a harmonia, mantendo o acorde D6/A por dois compassos e o F#7 também por dois compassos. Já a harmonia do *songbook* indica Am6 (D7(9)/A) – G#m7b5 – Gm6 e só então o F#7 no que seria o compasso 28, uma diferença bem inexpressiva em se tratando de análise harmônica.

Outro dado a ser comentado nessa harmonia é o número de vozes que o João usa nos acordes no violão em boa parte da gravação. Com a divisão entre polegar (com o baixo) e os dedos indicador, médio e anular, o violão do João costuma tocar acordes a quatro vozes. Mas nessa gravação, por muitas vezes (por exemplo, na introdução), ele só utiliza três vozes, a do baixo e mais duas para formar o acorde. Como já vimos, para se caracterizar um acorde é necessário que se tenha a terça (ou quarta) e a sétima (ou sexta), então por algumas vezes o João só toca tônica, terça e sétima do acorde, abrindo mão de usar tensões disponíveis para se concentrar no som básico do acorde.

3.5.6 Melodia

Tom Jobim escreveu no prefácio do *Songbook Carlos Lyra* (1994), que o compositor é “grande melodista, desenhista, harmonista, rei do ritmo, da síncope, [...] da ginga, do balanço” (Jobim *in* Chediak, 1994, p. 6). A melodia de *Coisa mais linda* corrobora alguns desses pontos elencados por Jobim, especialmente o desenho melódico sincopado que está presente em toda a linha melódica, que caminha em graus conjuntos e com saltos, normalmente de quartas justas, ao final das frases.

A extensão da melodia é de uma oitava e mais uma terça menor (ou uma décima maior), e, como João grava a canção em Lá Maior, a melodia vai de fá# 1 até lá 2, uma região um pouco grave para barítonos, como João, especialmente as notas fá# 1 e sol# 1 (cantadas apenas no compasso 43), que o cantor alcança sem conseguir plenitude vocal, o som da voz sai quase sussurrante, mas essa sonoridade se encaixa tranquilamente na estética da gravação.

A parte A da canção, de dezesseis compassos, contém três frases melódicas, iniciando com uma frase de cinco compassos em que a melodia caminha por graus conjuntos até o salto descendente de uma quinta seguido de um salto ascendente de uma quarta. A segunda segue exatamente o mesmo padrão, terminando uma segunda abaixo da primeira frase, e a terceira

também segue o mesmo padrão, mas na melodia original de Lyra. João Gilberto inverte os saltos finais da frase: ao invés de descer uma quinta (alcançando a nota fá# 1) e descendo uma quarta, ele primeiro sobe uma quarta - alcançando a nota fá# 2, ou seja, oitavando para cima a nota da melodia, que é cantada mais plenamente por ele do que o fá# 1 – e depois desce uma quinta, chegando na mesma nota final, o si 1. Entretanto, ao contrário de Jobim, Lyra escreveu em seu *songbook* a sua melodia original, e não a mudança de oitava proposta por João¹⁰².

A melodia da parte B mantém basicamente o padrão de frases em graus conjuntos sendo finalizadas com os mesmos saltos da parte A, com a diferença de ter um trecho mais longo no meio que faz com que o trecho tenha, no original de Lyra, dezoito compassos. O arranjo dessa gravação aqui analisada não muda a melodia na parte B, mas desdobra os dois compassos finais do original em quatro compassos, e o trecho na versão de João tem a duração de vinte compassos¹⁰³. Não há como afirmar se essa mudança foi proposta por João ou pelo arranjador Tom Jobim.

A parte C começa repetindo a melodia dos 8 primeiros compassos da parte B, mas em vez de seguir para a região grave a melodia repete 5 vezes uma frase de sentido descendente. É nesse trecho que ocorre a maior interferência dessa gravação na composição, pois João Gilberto não canta quatro dessas frases, só canta a primeira, excluindo, por conseguinte, quatro versos do poeta, encerrando a canção no primeiro verso (“nem mesmo o amor existe”) e excluindo “e eu fico um pouco triste/um pouco sem saber/Se é tão lindo o amor/que eu tenho por você”¹⁰⁴. A parte C então, que no original tem dezenove compassos, na versão de João soma apenas quatorze.

3.5.7 Ritmo

O acompanhamento rítmico de *Coisa mais linda* é, como em *Outra vez*, o mais característico desse início da bossa nova: as vassourinhas tocadas com as duas mãos na caixa, sem mais nenhuma peça da bateria sendo usada, e a caixeta de percussão, dando os ataques secos. As vassourinhas continuam tocando em todas as semicolcheias, mas a caixeta não toca nessa gravação com a rigidez que vimos na outra análise, em que ela regularmente tocava

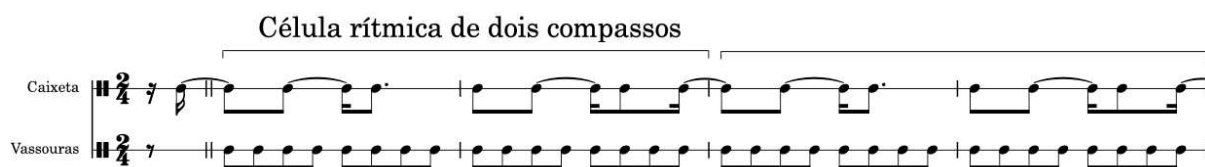
¹⁰² Pelo menos três regravações de *Coisa mais linda* (as de Gal Costa, Caetano Veloso e Roberta Sá) seguem a subida de oitava proposta por João. Como está na letra da canção *Saudosismo* (Caetano Veloso), “aprendemos com João”.

¹⁰³ Já essa modificação só aparece nas gravações dos “filhos diretos” de João, Caetano e Gal.

¹⁰⁴ De novo Caetano e Gal gravam seguindo *ipsis litteris* o modelo de João Gilberto. Roberta Sá faz como João na primeira passagem do arranjo, mas para terminar canta todos os versos.

durante toda a música a figura de colcheia pontuada. Nessa gravação há um padrão básico, que está presente em quase toda a duração da faixa, mas há algumas variações, espaçadas entre si. O padrão mais comum, durante toda a música, é esse:

Figura 33 – Os instrumentos rítmicos em *Coisa mais linda*.



Como podemos ver é um padrão de dois compassos – comum nos padrões rítmicos do violão de João Gilberto – em que a caixeta toca na cabeça dos compassos ímpares, o que mantém uma certa instabilidade na levada da base. O que não costuma ser muito comum é o padrão rítmico na levada do violão que João Gilberto executa nessa gravação. A base do violão dele, já vimos aqui, é a “regularidade do baixo e a não-regularidade dos ataques de acordes” (Garcia, 1999, p. 115), mas nessa gravação João Gilberto toca com uma regularidade impressionante o ritmo dos acordes (com os dedos indicador, médio e anular) por 91 dos 95 compassos da música (pouco mais de 95% da gravação). Ele só se desvia desse padrão entre os compassos 79 e 83, quando o violão participa de uma convenção, ou seja, toca com o mesmo ritmo com o piano e a flauta.

Figura 34 – Padrão rítmico do violão em *Coisa mais linda*.



Apesar de, como dissemos, existir um leve sabor de samba-canção, a execução não deixa dúvidas de que é um samba, ainda que um pouco mais lento, e a gravação é nitidamente em compasso binário de 2/4. O andamento flutua em volta de 71 bpm e não há nenhuma grande variação nele por toda a música.

O ritmo harmônico é quase sempre o de um acorde por compasso, embora normalmente os primeiros acordes de cada trecho sejam executados por dois compassos. Só no citado momento da convenção (entre os compassos 79 e 83) o ritmo harmônico é de dois acordes por compasso, o que cria uma variação interessante logo antes da parte final da gravação e auxilia a manter o ouvinte com a atenção plena.

3.5.8 Contracanto

Com a concisão que caracteriza a bossa nova, há sempre poucos contracantos nos arranjos que seguem os paradigmas do estilo, como esse. O primeiro contracanto desse arranjo acontece no módulo B (seguindo a nossa transcrição) e é uma frase cromática descendente no uníssono dos violinos. A frase começa no segundo compasso do trecho, na nota dó#, e, por causa de sequência quase toda seguindo o ciclo de quintas, as notas desse contracanto serão sempre uma das duas notas (as chamadas notas “guias”) que caracterizam o acorde. A melodia se inicia (como vimos, sempre cromaticamente descendo) da terça maior no primeiro acorde (A6) para a sétima menor em D7, é de novo a mesma nota em C#7 e segue para ser de novo a terça maior do acorde, agora F#7. Nesse compasso a frase faz uma ligeira apogiatura, para ser mais uma vez a sétima menor em B7, depois a terça maior em E7, a sétima menor em A7 e as terças em D6 e Dm6. É um contracanto muito bem construído, marcante por se apoiar em notas guias do acorde, se aproveitando da sequência de dominantes secundários da harmonia, e que em momento nenhum se choca com a melodia da canção. Esse contracanto se repete no módulo E, o último da gravação.

Outro contracanto marcante acontece já no módulo seguinte, o C, e começa seguindo o padrão de ser cromático e descendente. Mas aqui o arranjador se aprofunda no uso das notas guias no contracanto, e por 6 compassos ele articula algo próximo de perguntas e respostas com duas notas por acorde – exatamente as notas guias.

Figura 35 – Contracanto do módulo C em *Coisa mais linda*.

The musical score for Figure 35 is written for Violão (Guitar) and Violinos (Violins) in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violão part consists of a series of chords: D7/A, C#7/G#, F#7, B7/F#, E7, A7, D7(9), and Dm6. Above each chord is a guitar fretboard diagram showing the fingerings. The Violinos part features a descending chromatic counter-melody. The notes are: D#4 (3M), C#4 (3M), B4 (7m), A4 (3M), G#4 (7m), F#4 (3M), E4 (7m), D#4 (3M), C#4 (7m), B4 (3M), A4 (7m), G#4 (3M), F#4 (6M), and E4 (3m). The Violinos part is written in a single staff with a treble clef.

Durante o *intermezzo* musical, no módulo D, a melodia está no uníssono dos violinos e as trompas fazem o contracanto. A rigor, forma um naipe com o piano, que faz acordes junto com a melodia da trompa. Mantendo uma conexão com os outros contracantos – algo interessante em um arranjo, a frase da trompa é também descendente, quase sempre cromática e também com uma apogiatura para fazer uma variação no ritmo do contracanto. A diferença é que não está nas notas guias, a melodia muitas vezes está na tensão de nona bemol dos acordes

(em C#7, B7, A7 e F#7), mas também em notas básicas do acorde, como a tônica e a quinta justa.

3.5.9 A forma do arranjo

A forma da canção *Coisa mais linda é ABC*. Na versão original, registrada no *Songbook Carlos Lyra* (1994), o A apresenta dezesseis compassos, enquanto as partes o B e C se estendem por dezoito e dezenove compassos, respectivamente, configurando uma estrutura assimétrica do ponto de vista métrico-formal. Na gravação aqui analisada, contudo, observam-se alterações significativas nessa disposição, possivelmente decorrentes de intervenções de João Gilberto e/ou Tom Jobim. As seções passam a apresentar dezesseis compassos (A), vinte compassos (B) e quatorze compassos (C), o que implica uma reconfiguração do equilíbrio formal da canção, com expansão da seção intermediária e compressão da seção conclusiva. Na transcrição realizada para este trabalho, o arranjo foi organizado em seis módulos: uma introdução, seguida pelas seções A, B, C, D e E.

A forma da gravação começa com uma introdução de 16 compassos com solo de flauta que começa citando literalmente a melodia, mas depois executa um desenho único em que mistura cromatismos descendentes com saltos, com o ritmo tão sincopado quanto a própria melodia da canção. A primeira parte da canção está no módulo A da transcrição, com os dezesseis compassos originais, apenas com voz, violão e ritmo.

No módulo B está a segunda parte da composição, e o primeiro contracanto em uníssono dos violinos é executado por nove compassos. Na desdobra de ritmo do fim desse trecho aparece pela primeira vez o piano, apoiando a flauta em uma sequência de quatro semicolcheias na nota si 3 que se movimenta em antecipação uma segunda maior acima, marcando a tensão de décima terceira bemol no acorde de fá diminuto que encerra e prepara para o módulo C. Nesse trecho acontece o outro contracanto de violinos em uníssono e três acordes antecipados no piano ao lado de duas notas da flauta marcam a entrada do *intermezzo*, no módulo D, que tem dezesseis compassos.

O solo nesse módulo instrumental está com as cordas, que iniciam em anacruse num salto descendente de quarta com glissando até começar a citação da melodia. Mas aqui não acontece o mesmo do que na introdução, nesse instrumental os violinos, sempre em uníssono, seguem tocando exatamente a melodia da primeira frase da parte A. Já a segunda frase é

executada uma oitava acima, e esse trecho tem fundo harmônico de piano e trompa. O fim do *intermezzo* é marcado pela convenção de violão piano e flauta.

No último módulo, o E, é repetida a parte C da composição, com os mesmos cortes da letra, com a harmonia seguindo variando os dois acordes do trecho, A6 e Dm6. O *fade out* é apoiado por uma repetição de duas notas (lá 3 e si 3) sincopadas e ligadas. A forma final da gravação é assim:

Tabela 4– Forma da gravação de *Coisa mais linda* por João Gilberto.

Forma de Coisa mais linda, com João Gilberto

Módulo	Parte	Número de compassos	Letra
Introdução	Introdução	16	(Instrumental com solo de flauta)
A	A	16	Coisa mais bonita é você assim/Justinho você, eu juro?Eu não sei porque você
B	B	20	Você é mais bonita que a flor/ Quem dera a primavera da flor tivesse/todo esse aroma de beleza que é o amor/Perfumando a natureza numa forma de mulher
C	C	14	Porque tão linda assim não existe a flor/Nem mesmo a cor não existe/E o amor, nem mesmo o amor existe
D	Intermezzo	16	(Instrumental sobre a parte A)
E	C	18	Porque tão linda assim não existe a flor/Nem mesmo a cor não existe/E o amor, nem mesmo o amor existe

Fonte: Dados da pesquisa

4. Considerações finais

Ao término desta dissertação, após a análise de uma possível mudança de paradigma na escrita de arranjos por Tom Jobim a partir da concepção interpretativa do samba e dos princípios estéticos consolidados por João Gilberto, retoma-se a questão formulada por Marcos Napolitano acerca do chamado “mito da ruptura” em torno da bossa nova. Tal questão conduz à reflexão sobre em que medida essa ruptura – ou, alternativamente, uma continuidade por caminhos distintos - se manifestou na escrita de arranjos por Tom Jobim.

As análises aqui realizadas sugerem que, no campo da escrita de arranjos, a bossa nova não corresponde nem a uma ruptura absoluta nem a uma continuidade inalterada. O que se observa é uma profunda reconfiguração funcional da linguagem de arranjo desenvolvida por Jobim, na qual procedimentos já presentes em sua produção anterior são radicalizados no diálogo com a proposta de João Gilberto. Esta, por sua vez, extrapola o plano da performance vocal e instrumental, passando a atuar como princípio organizador da própria escrita dos arranjos.

A metodologia adotada, baseada na análise de dois arranjos anteriores à eclosão da bossa nova e dois posteriores, permitiu delinear um panorama representativo dos anos em que Jobim trabalhou como arranjador, abrangendo desde o primeiro arranjo orquestral escrito e gravado por ele, em 1954 (*Outra vez*, com Dick Farney), até o último disco em que ele assina vários arranjos, o terceiro álbum da trilogia de João Gilberto na gravadora Odeon, lançado em 1961.

Nesse recorte, evidencia-se uma transformação significativa: a reconfiguração do papel do violão como elemento central da sonoridade do samba gravado. Na estética joãogilbertiana, sua presença adquire uma centralidade comparável à própria voz do cantor e constitui um elemento decisivo na formulação da estética de arranjo da bossa nova.

Nos arranjos pré-bossa nova analisados, a ausência de uma base harmônica estável faz com que a orquestra assumisse continuamente essa função, o que exige dela uma presença em quase todos os compassos da gravação e limita as possibilidades de um acompanhamento mais econômico. Com a consolidação do violão como eixo harmônico e rítmico, mesmo prescindindo de contrabaixo e piano, essa base passa a ser assegurada, permitindo que os instrumentos de orquestra intervenham de maneira mais espaçada e comedida. Em outras palavras, a centralidade do violão cria as condições para a estética de concisão característica dos arranjos bossanovísticos. Sem ela, essa economia de meios talvez não fosse possível.

O contraste pode ser observado com clareza na gravação de Dick Farney para *Outra vez*. A presença das cordas por quase todos os compassos é muito marcante, pois elas começam o

solo da introdução, sustentam todo o acompanhamento do canto e ainda apresentam a melodia do *intermezzo*. E as cordas tocam quase sempre a quatro vozes (sem contar o contrabaixo), com notas longas durante os compassos, criando uma massa sonora que funciona como suporte harmônico contínuo.

A escrita para o naipe de cordas em *Estrada do sol* não fica muito distante em termos de uso contínuo, mas há algumas diferenças básicas. O acompanhamento (excetuando-se o contrabaixo e o violoncelo que o dobra) é restrito aos violinos – não há violas – e é normalmente a duas vozes, em ataques curtos, e em alguns momentos é substituído por saxofones e mesmo por acordes de piano, fazendo o mesmo desenho de ataques no contratempo. A densidade da escrita para o naipe é menor, diminuindo, portanto, o peso dessa instrumentação.

Nos arranjos para João Gilberto, por sua vez, nota-se uma reconfiguração mais acentuada: destaca-se a supressão das cordas graves (contrabaixos, violoncelos e violas), possivelmente associada à intenção de preservar a região espectral ocupada pela voz — João canta na região de barítono — e pelo violão. Como discutido, essa escolha contribui para evitar sobreposição de frequências e para manter a clareza do tecido sonoro. Assim, nas gravações desses três discos de João, como vimos no exemplo do apagamento da linha de violoncelos em *Desafinado*, os violinos são os únicos instrumentos do naipe de cordas empregados nesses arranjos, pois soam numa região acima da voz do cantor.

No que diz respeito aos sopros, verifica-se que a escrita de Tom Jobim já apresentava traços de economia nos arranjos anteriores à bossa nova, com uso pontual de contracantos e formações reduzidas. Mesmo quando ocorre a escrita em *solí*, como no naipe de saxofones em *Estrada do sol*, o resultado mantém-se leve, sem grande densidade sonora. Após a gravação de João Gilberto para *Chega de saudade*, entretanto, há um aprofundamento desse princípio: não se trata apenas de um uso econômico e espaçado dos sopros, mas da redução extrema de sua participação, por vezes limitada a intervenções mínimas — como no caso da trompa em *Outra vez*, cuja atuação se restringe a uma breve célula melódica de poucas notas.

Em síntese, o que se observou foi uma transformação funcional da escrita orquestral, e não apenas uma redução quantitativa da instrumentação. Mais do que empregar menos cordas e menos sopros, tratou-se de uma reconfiguração da função da orquestra a partir do momento em que o violão passou a absorver funções estruturais antes desempenhadas por ela.

Nesse contexto, a proposta interpretativa de João Gilberto, ao mesmo tempo em que se insere em um processo já em curso no trabalho de Jobim, contribui decisivamente para sua consolidação. A atuação de ambos pode ser compreendida como complementar: João Gilberto encarna a dimensão mais radical do projeto estético, caracterizada pela rigorosa fidelidade aos

seus princípios artísticos, enquanto Jobim desempenha um papel conciliador. Essa conciliação não se restringe ao plano pessoal ou comportamental, mas também caracteriza sua produção musical, ao reunir passado, presente e futuro, tradição e inovação, bem como influências estrangeiras e elementos nacionalistas.

A tendência à concisão manifesta-se também na macroforma dos arranjos, especialmente na presença — ou ausência — de elementos estruturais como introduções, *intermezzos*, repetições de trechos da canção e *codas*. O levantamento das 36 faixas lançadas que compõem a trilogia do João Gilberto para a gravadora Odeon (1959 - 1961) permitiu observar a recorrência desses elementos, aqui denominados “ornadores” de arranjo (S e célula em cinza significam a presença do elemento, N e a célula em branco a não presença).

Tabela 5 – Elementos ornadores de arranjo presentes nas 36 faixas gravadas por João Gilberto na sua trilogia da época da bossa nova intensa.

Elementos de arranjo na trilogia de João Gilberto

Nome da música	Intro	Intermezzo	Repetição	Coda	Duração
LP Chega de saudade (1959)					
Chega de saudade	S	N	N	N	1:59
Lobo Bobo	N	N	N	N	1:20
Brigas nunca mais	S	S	S	S	2:06
Hô-ba-la-lá	S	N	S	N	2:12
Saudade fez um samba	S	S	S	S	1:47
Maria ninguém	N	N	S	N	2:23
Desafinado	N	N	N	S	1:53
Rosa morena	S	N	N	N	2:06
Morena boca de ouro	N	N	N	S	2:00
Bim bom	S	N	S	S	1:17
Aos pés da cruz	N	N	N	S	1:34
É luxo só	N	N	S	S	1:59
LP O amor, o sorriso e a flor (1960)					
Samba de uma nota só	N	S	S	N	1:37
Doralice	S	N	S	S	1:23
Só em teus braços	S	N	S	N	1:44
Trevo de quatro folhas	N	N	S	S	1:20
Se é tarde me perdoa	S	S	S	S	1:46
Um abraço no Bonfá	S	N	S	N	1:36
Meditação	S	N	N	S	1:44
O pato	N	N	S	N	1:59
Corcovado	S	N	N	S	1:55
Discussão	S	S	S	N	1:47
Amor certinho	S	S	S	S	1:50
Outra vez	N	N	N	N	1:48
LP João Gilberto (1960)					
Samba da minha terra	S	S	S	S	2:24
O barquinho	S	S	S	N	2:32
Bolinha de papel	S	S	S	S	1:20
Saudade da Bahia	S	N	N	S	2:19
A primeira vez	S	N	S	N	1:54
O amor em paz	N	S	S	N	2:23
Você e eu	N	S	S	S	2:32
Trem de Ferro	N	N	S	S	1:51
Coisa mais linda	S	S	S	S	2:52
Presente de natal	S	N	S	N	1:54
Insensatez	S	N	N	N	2:26
Este seu olhar	S	N	S	N	2:14

Fonte: Dados da pesquisa.

Assim definimos os parâmetros utilizados:

- **Intro** – quando há a presença de uma melodia, cantada ou tocada por algum instrumento melódico, antes do início do canto;
- **Intermezzo** – quando há a presença de uma melodia, cantada ou tocada por algum instrumento melódico, entre estrofes da canção;

- **Repetição** – quando uma estrofe (ou trecho dela) é repetida depois que a canção é apresentada integralmente;
- **Coda** – quando há a presença de um prolongamento do arranjo após o último trecho cantado, podendo ser com ou sem melodia, cantado ou instrumental.

A tabela evidencia, inclusive visualmente, que a presença desses elementos é menor no primeiro disco (em 43,75% das faixas analisadas verificou-se a ocorrência de algum desses elementos), um pouco maior no segundo (58,33%) e atinge o seu maior nível no terceiro álbum (64,58%). Ou seja, os arranjos se mostravam mais concisos no início da trilogia, e essa concisão foi progressivamente relativizada ao longo dos álbuns seguintes.

A maior presença desses elementos ornadores resulta num tempo maior de duração das faixas, pois se no primeiro disco da trilogia há sete faixas que duram menos de dois minutos (*Bim bom* possui duração de apenas um minuto e dezessete segundos), no último *LP* dela há apenas uma gravação com menos de 1:50.

Na própria música que analisamos desse terceiro disco, *Coisa mais linda* (que já se havia notado ser a faixa com maior duração — 2:52 — dentre todas as 36 faixas dessa trilogia), há a presença de introdução e *intermezzo* instrumental citando a melodia da música, exatamente como nos dois arranjos pré-bossa nova analisados nesse trabalho.

Esse fenômeno poderia ser compreendido como um possível distanciamento dos paradigmas de arranjo que se apresentaram de forma mais radical na fase inicial da bossa nova. Porém, esse fenômeno pode, também, ser interpretado não como um abandono dos princípios estéticos iniciais, mas como uma acomodação progressiva a formas mais familiares ao ouvinte, sem prejuízo da identidade sonora consolidada. Em outras palavras, trata-se de um processo de estabilização estética, no qual a radicalidade inicial cede espaço a um ponto de equilíbrio entre inovação e tradição. Esse processo pode explicar, em parte, por que a bossa nova não foi necessariamente abandonada com o passar dos anos, mas transformada.

Nos parece ainda necessário reafirmar que a obra de Tom Jobim foi muito além desse período intenso da bossa nova. Como vimos no capítulo dois, logo após esse momento ele amplia o seu leque estético e pouco retorna para compor sambas, mas é inegável que a fase dele ligada ao movimento da bossa nova correspondeu ao período de maior projeção de Jobim como compositor popular¹⁰⁵. Além disso, foi com a bossa nova que Jobim se apresentou ao mundo como compositor e acumulou prestígio internacional.

¹⁰⁵ Em consulta ao perfil de Tom Jobim no Spotify em janeiro de 2026 vimos que das 5 músicas que aparecem como mais escutadas quatro são do período intenso da bossa nova (duas gravações de *The girl from Ipanema*,

Quando Jobim começou a gravar seus discos nos EUA e deixou de assinar formalmente como arranjador, passou a assumir, de maneira mais ampla, o papel de artista responsável pela definição estética do seu trabalho. A partir daí, como observado especialmente nos seus primeiros discos, Jobim passa a atuar como um agente de consolidação da estética bossanovística e dos paradigmas de arranjo que ele desenvolveu junto com o João Gilberto. O seu próprio trabalho, nesse contexto, não apenas exemplifica, mas também legitima e consolida tais procedimentos. Como sugere Marcos Napolitano, o ideal de uma música popular simultaneamente sofisticada e acessível encontra, nesse contexto, uma de suas realizações mais consistentes.

Pode-se conjecturar se a ausência de cordas graves nos arranjos de Jobim escritos para os discos de João Gilberto resultou de demandas específicas do cantor ou de escolhas do arranjador. Mas o que temos de concreto é que tais soluções foram efetivamente realizadas, registradas e assinadas como arranjos de Jobim. As linhas de violinos na região aguda do instrumento — paradigmas de arranjos de bossa nova — posteriormente amplamente associadas aos arranjos de Claus Ogerman, configuram-se, à luz desta análise, como desdobramentos de procedimentos já presentes nos arranjos dos três discos de João Gilberto lançados pela Odeon.

É, portanto, nesse núcleo de gravações que se delineia uma gramática de arranjo que, ao ser corroborada por Jobim em seus discos norte-americanos, ganha projeção internacional e se consolida como um dos traços distintivos da bossa nova. Nesse sentido, abre-se uma possibilidade de investigação futura: em que medida a estética concisa e econômica da bossa nova contribuiu para a sua compreensão, absorção e disseminação pelo mundo em uma escala internacional inédita para a música popular brasileira?

À luz das análises realizadas, a hipótese de uma ruptura absoluta mostra-se insuficiente para explicar a transformação observada na escrita dos arranjos de Tom Jobim. Os procedimentos identificados indicam antes um processo de continuidade e radicalização: diversos elementos já se encontravam presentes em sua produção anterior, mas adquirem nova função e novo significado quando articulados à proposta interpretativa de João Gilberto. Nesse sentido, a contribuição da bossa nova para a escrita de arranjos não reside na criação de uma linguagem inteiramente nova, mas na reorganização profunda das funções desempenhadas pelos elementos musicais que já compunham essa linguagem.

além de *Corcovado* e *Água de beber*, e a outra é *Águas de Março*, um dos poucos sambas com espírito bossa novista lançados por ele a partir dos anos 1970.

Entendemos que a análise desses arranjos não apenas amplia a compreensão da obra de Tom Jobim, mas também reposiciona o arranjo como instância central na constituição da linguagem da música popular brasileira. Longe de se encerrar, o tema se afirma como um campo aberto de investigação, cuja complexidade demanda novos olhares e aprofundamentos. Espera-se que este trabalho contribua para o adensamento desse debate, incentivando futuras pesquisas que reconheçam, no arranjo, um elemento decisivo para a construção, a escuta e a historicização da música popular no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration 2**. New York: W.W. Norton and Company, 1989
- AGUIAR, Ronaldo C. **As divas da Rádio Nacional – as vozes eternas da Era de Ouro**. Rio de Janeiro/RJ: Casa da Palavra, 2010.
- ALCOFRA, Luiz Flávio T. **Mediações nos processos editoriais em música popular: um estudo de caso dos sambabooks**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- ALMADA, Carlos. **A Harmonia de Jobim**. Campinas: Ed. Unicamp, 2022.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha - outras pautas: textos**. In: São Paulo/SP: Editora Sesc, 2014.
- AUGUSTO, Sergio. **Cancioneiro Jobim: textos**. In: Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. volumes de 1 a 5.
- BACCHINI, Luca. **Maestro soberano: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim**. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2017.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali - o eterno experimentador**. Rio de Janeiro/RJ: Editora FUNARTE, 1984.
- BARROS, Orlando. **Custódio Mesquita - um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)**. Rio de Janeiro/RJ: EdUERJ / FUNARTE, 2001.
- BENETTI, Cauê de Souza. **Simon Bountman e a formação da linguagem fonogênica brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, Campinas - SP, 2018.
- BERENDT, Joachim-Ernest; HUESMANN, Gunther. **O livro do jazz**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2024.
- BESSA, Virgínia de A. Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise. **VI Congresso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular**, Buenos Aires 2005.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e obra**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lidador, 1980.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1990.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1997.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Lazuli, 2016.

CÂMARA, Marcelo *et al.* **Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4a. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2015.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar: o rio moderno dos anos 20**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.

CAYMMI, Dori. **Dori Caymmi songbook: 80 anos de um cantador**. São Paulo, SP: Sesc Sp, 2023.

CAYMMI, Stella. **Caymmi e a bossa nova - O portador inesperado (1938 - 1958)**. Rio de Janeiro/RJ: Ed. Ibris Libris, 2008.

CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, Tárik de. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan, 1995.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim**. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1990.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Carlos Lyra**. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1994.

DELAMONT, Gordon. **Modern arranging technique**. Nova York - NY: Kendor Music Inc., 1965.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2010.

FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira sem preconceitos**. Rio de Janeiro/RJ: Editora Record, 2021

FONTE, Bruna. **O barquinho vai...** Rio de Janeiro, RJ: Irmãos Vitale, 2010.

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

GAYA, Lindolfo. Texto de contracapa. **Os Maetros Premiados**. Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 disco de vinil (LP).

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Tese (Doutorado em Música) - Unicamp, Campinas/SP, 2010.

GONZAGA, Gabriel. **Para ouvir Sylvia Telles**. São Paulo/SP: Showtime, 2021.

GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro/RJ: Lumiar Editora, 1996, vol. 1, 2 e 3.

HERTZMAN, Marc. **De onde vem o samba: Uma nova história de raça e música no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2020.

JOBIM, Antônio Carlos. Texto de contracapa. **Chega de saudade**. João Gilberto. Rio de Janeiro. Odeon, 1959. 1 disco de vinil (LP).

JOBIM, Antônio Carlos. Texto de contracapa. **Inútil Paisagem**. Eumir Deodato. Rio de Janeiro. Selo Forma, 1964. 1 disco de vinil (LP).

JOBIM, Antônio Carlos. **A vida de Tom Jobim - Depoimento**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1982.

JOBIM, Antonio Carlos *et al.* **Cancioneiro Jobim: obras completas**; arranjos para piano = Cancioneiro Jobim = complete works ; piano arrangements. 1: 1947 - 1958 / 2: 1959 - 1965 [Jobim, Antonio Carlos ; Jobim, Paulo ; Jobim, Ana Lontra ; Jobim, Elizabeth]. *In*: Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. v. 1 e 2.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim: Um Homem Iluminado**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2021.

LAJOIE, Steve. *An Analysis of Selected Gil Evans Work – Historic Collaborations Gil Evans & Miles Davis 1957 – 1962*. USA: Advance Music, 2003.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Nova York, NY: W. W. Norton & Company, Inc., 1970

LANA, Jonas Soares. **Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista**. Rio de Janeiro, Brazil: 7 Letras : FAPERJ, 2022.

LIMA, Luís Filipe de. **Para ouvir o samba: um século de sons e ideias**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, Fundação Nacional de Artes, 2022.

LOPES, Márcilio Marques. **Ai Ioiô: elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LYRA, Carlos. **Eu & a bossa: uma história da bossa nova**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

KUEHN, Frank Michel Carlos. **Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a**

Bossa Nova: Caminho para a construção de uma linguagem musical. Dissertação de Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

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

MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Ângela. **Eles E Eu. Memórias De Ronaldo Boscoli.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MANCINI, Henry. **Sounds and scores.** Estados Unidos: Northridge Music Inc., 1973.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa, Uma Biografia.** Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990.

MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os bossa-nova.** 1st. ed ed. São Paulo: WMF Martinsfontes, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958).** 1a edição ed. São Paulo, SP, Brasil: Edições SESC : Editora 34, 2017.

MENDES, Flávio, T. P. **Programa O Arranjo: convida Dori Caymmi.** Rio de Janeiro, 2021. 1 vídeo: 27 min, Canal *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5kqSjlUP5E&t=625s>. Acesso em 23 nov. 2025.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music.** Milton Keynes Philadelphia, [Pennsylvania]: Open university press, 2002.

MORAES, José G. Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** Revista Brasileira de história, v. 20 n. 39. São Paulo/SP, 2000

MORAES, José G. Vinci de. **Criar um mundo do nada- a inversão de uma historiografia da música popular no Brasil.** São Paulo/SP: Editora Intermeios, 2019.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2000.

MOTTA, Nelson. **101 canções que tocaram o Brasil.** Rio de Janeiro, RJ: Estação Brasil, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música.** Belo Horizonta - MG: Autêntica Editora, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 1950.** Revista USP, n. n. 87, p. 56–73, 2010.

NASCIMENTO, Hermilson G. do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular.** Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

NAVES, Santuza C. **O violão azul - modernismo e música popular.** Rio de Janeiro, RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil.** Rio de Janeiro, RJ: Civilização

Brasileira, 2014.

NETO, Lira. **Uma história do samba - as origens**. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Andrea dos G. A. N.. **Técnicas contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2004.

PEREIRA, André Protasio. **Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4: transformações no arranjo vocal**. Teses (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PEREIRA, Leonardo R. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista Brasileira de Música - Programa de Pós-graduação em música - escola de música da UFRJ**, 2012.

PIANTA, Carlo Machado. **A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim**. Dissertação de Mestrado—Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

PINTO, Theiphilo A. **Gente que brilha quando os maestros se encontram - Música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)**. SÃO PAULO, SP: Universidade de São Paulo - programa de pós-graduação em história social, 2012.

PIXINGUINHA *et al.* (ORGS.). **Pixinguinha: outras pautas: 44 arranjos para o programa O pessoal da Velha Guarda**. São Paulo, SP, Brasil: IMS : Imprensa Oficial, Governo do Estado de São Paulo : SESC, 2014.

POLLETO, Fábio Guilherme. **Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953 - 1958**. Dissertação de Mestrado—Universidade do Paraná: UFPR, 2004.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of orchestration**. Nova York/NY: Dover Publication Inc., 1964.

RODRIGUES, João Carlos. **Johnny Alf: Duas ou três coisas que voce não sabe**. São Paulo, SP: Imesp, 2011.

RIDDLE, Nelson. **Arranged by Nelson Riddle**. Secaucus, NJ: Warner Bros Publications Inc., 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2021.

SEBESKY, Don. **The Contemporary arranger**. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Inc., 1994.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 1a ed ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 1a Ed ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIGNORI, Paulo César. **Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964**. Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2009.

SILVA, Rafael Mariano Camilo. **Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da influência do Jazz na Bossa Nova**. Mestrado em Música—Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 7 nov. 2017.

SOUZA, Tárík de. **João Gilberto e a insurreição bossa nova**. Porto Alegre/RS: L&PM Editores, 2025.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Maurício de C. **Música em conserva - arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira**. São Paulo - SP: USP, 2001.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Do samba à bossa nova: uma invenção do Brasil**. Juiz de Fora - MG: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Arranjo aplicado à música brasileira**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música Popular**. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. **Musica Popular, um tema em debate**. 3a ed. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 1997.

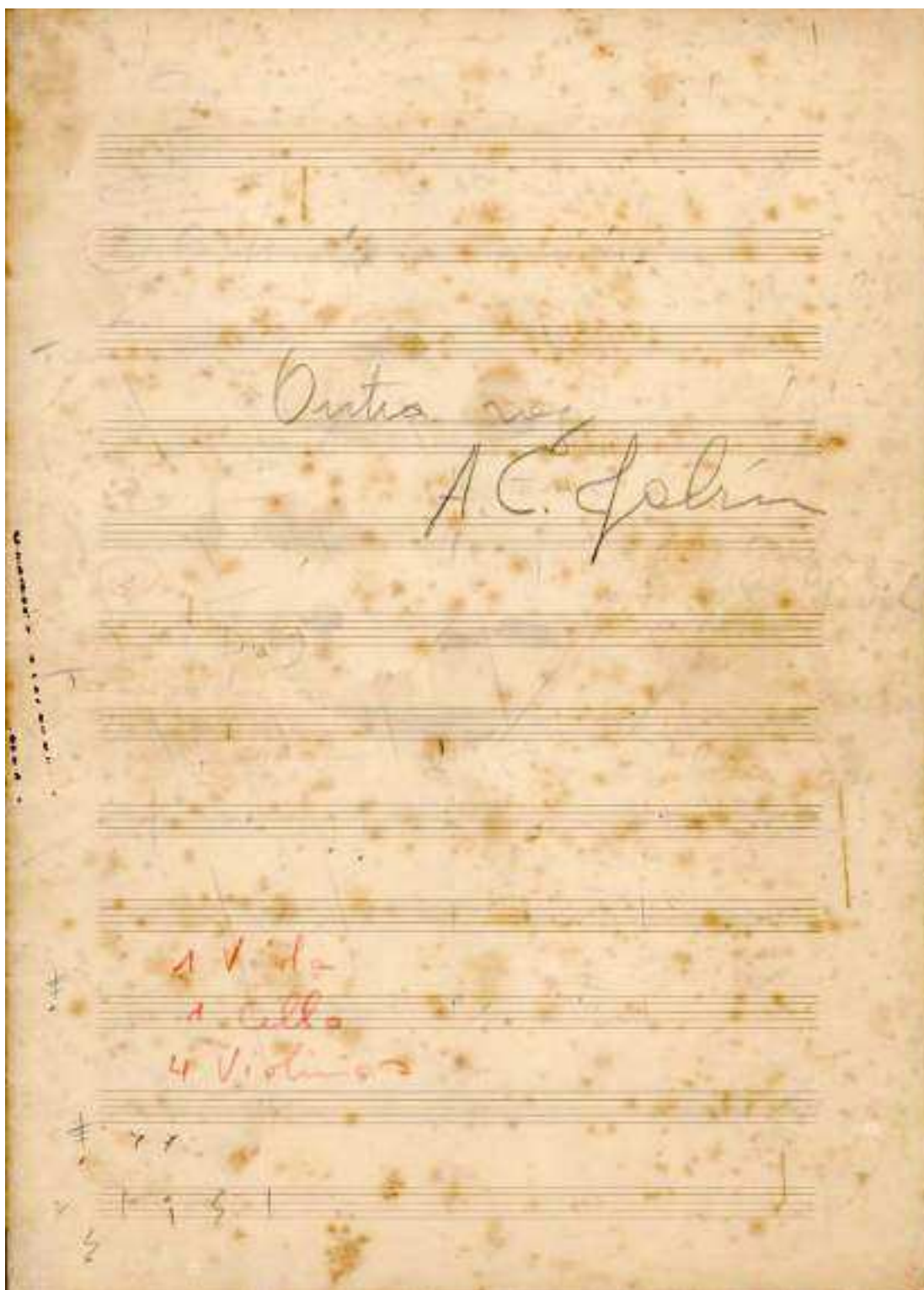
TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior**. SÃO PAULO, SP: Editora 34, 2015.

WRIGHT, Rayburn. **Inside the score**. Delevan/NY: Kendor Music Inc., 1982.

.

ANEXOS

Anexo 1 – Manuscrito de Tom Jobim do arranjo de Outra Vez gravado por Dick Farney¹⁰⁶



¹⁰⁶ No portal jobim.org o arquivo tem 22 páginas, e algumas páginas têm informações que não se relacionam com o arranjo. A sequência postada aqui é a do arquivo, excetuando essas páginas.

Quinta Voz Antonio Carlos Jobim

Fl. $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - - -

Oboe $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - - -

Clar. $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - - -

I: Violin $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

II: Violin $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

Viola $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

Cello $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

Piano $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - - -

Guitar $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ - - -

B. $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

Double Bass $\text{F}\sharp$ $\frac{4}{4}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$ > $\text{F}\sharp$ $\frac{1}{2}$

I

A org. solo 1 vez 1^a parte

Fl.

Oboe

Tromp.

Ist V.

IInd V.

Vcllo

Cello

Piano

Clarinet

B.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The staves are labeled on the left side:

- SS (Soprano Saxophone)
- Oboe II
- Trp II (Trumpet II)
- Ist V. (First Violin)
- IInd V. (Second Violin)
- Vcllo (Violoncello)
- Celli (Celli)
- Piano
- Guitar
- B. (Bass)
- Drum

At the top right, there is a handwritten signature "S. Dick" and a Roman numeral "II". The paper shows signs of age, including yellowing and foxing.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The staves are labeled on the left as follows:

- Veg
- Obse
- Timp
- I. V.
- II. V.
- Violon
- Cello
- Violon
- Guit.
- B.
- Clarone

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized 'S' is written across the Timp staff. A handwritten note 'D. Visao' is written near the Timp staff. The paper shows signs of aging, including stains and foxing.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 168. The score is written on aged, yellowed paper and includes staves for the following instruments:

- Oboe:** The first staff, featuring a melodic line with various notes and rests. A handwritten "Dick" is written below the staff.
- Trumpet:** The second staff, showing a melodic line with notes and rests.
- Violin I:** The third staff, featuring a melodic line with notes and rests.
- Violin II:** The fourth staff, featuring a melodic line with notes and rests.
- Viola:** The fifth staff, featuring a melodic line with notes and rests.
- Cello:** The sixth staff, featuring a melodic line with notes and rests.
- Piano:** The seventh staff, showing a complex chordal texture with many notes.
- Guitar:** The eighth staff, showing a melodic line with notes and rests.
- Double Bass:** The ninth staff, featuring a melodic line with notes and rests.

The score is written in a single system with various notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score on aged paper, featuring staves for various instruments and vocal parts. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Instrumental Parts:

- Fl.** (Flute): Staff 1, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Oboe**: Staff 2, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Tn-P.** (Trumpet): Staff 3, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- I^o V.** (Violin I): Staff 4, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- II^o V.** (Violin II): Staff 5, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Violas**: Staff 6, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Cello**: Staff 7, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Dick**: Staff 8, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- Gu. f.** (Guitar): Staff 9, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- B.** (Bass): Staff 10, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.
- C.** (Cello): Staff 11, includes a key signature change to one flat and a time signature of 3/4.

Handwritten Annotations:

- Top left: "Veg" (Vocal).
- Top center: "5 I^o", "3 II^o", "2 violas", "4 cello".
- Staff 1: "Dick" (likely a vocal part).
- Staff 8: "Dick" (likely a vocal part).

The score is written in a historical style, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for different instruments. The score is written in a cursive, handwritten style. The instruments listed on the left are:

- SS (Soprano Saxophone)
- Oboe
- Tromp (Trumpet)
- I. V. (Violin I)
- II. V. (Violin II)
- Violon (Violoncello)
- Celli (Celli)
- Pi (Piano)
- Guit (Guitar)
- Bass
- D. (Double Bass)

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A Roman numeral "IV" is written in the top right corner, indicating the fourth measure or section. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and instrument labels. The score is written in brown ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The staves are labeled as follows:

- Fla Vag
- Fl
- Ob.
- Tr
- I^{oo} V.
- II^{oo} V.
- Vcllo
- Cello
- Ping
- Guit.
- B.
- Cl.

The score is divided into measures by vertical bar lines. The paper shows signs of age, including stains and discoloration. A small number "12" is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and instruments. The notation is in German, with various musical symbols and clefs.

Staffs and Instruments:

- Fl.** (Flute) - *fl.* | *Dieth*
- bb.** (Bassoon) - *bb.* | *S* *7* *37* *7* *7* *7*
- Tromp.** (Trumpet)
- I^o V.** (Violin I)
- II^o V.** (Violin II)
- Viola**
- Cello**
- Piano** (Piano) - *Piano* | *me.*
- Guit.** (Guitar)
- Bass** (Bass)
- Cl.** (Clarinet)

Notation:

- The score includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.
- The **Piano** part features a complex, multi-measure rest in the first measure, followed by a series of notes and rests.
- The **Fl.** part has a *Dieth* marking, possibly indicating a specific performance instruction.
- The **bb.** part has a *S* marking, possibly indicating a specific performance instruction.

Handwritten musical score on aged paper, page 173. The score is for a full orchestra and includes parts for strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is in a cursive, handwritten style. The instruments listed are: f3 (likely Flute 3), b3 (likely Bassoon 3), Timpani, I. V. (Violin I), II. V. (Violin II), Viola, Cello, Piano, Guit. (Guitar), Bass, and Cl. (Clarinet). The score is divided into measures by vertical lines. The first measure contains notes for the f3 and b3 parts. The second measure contains the instruction "Unisono con a flauta". The third measure contains notes for the I. V. part. The fourth measure contains notes for the II. V. part. The fifth measure contains notes for the Viola part. The sixth measure contains notes for the Cello part. The seventh measure contains notes for the Piano part. The eighth measure contains notes for the Guit. part. The ninth measure contains notes for the Bass part. The tenth measure contains notes for the Cl. part. The score is written on ten staves, each with a label on the left. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score on aged paper, page 174. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.)**: Marked *f.* (forte).
- Clarinet (Cl.)**: Marked *Expressivo* (expressive).
- Trumpet (Tr.)**: Marked *f.* (forte).
- First Violin (I. v.)**: Marked *f.* (forte).
- Second Violin (II. v.)**: Marked *f.* (forte).
- Viola**: Marked *f.* (forte).
- Cello**: Marked *f.* (forte).
- Bass**: Marked *f.* (forte).
- Piano**: Marked *f.* (forte).
- Guitar**: Marked *f.* (forte).
- Banjo**: Marked *f.* (forte).
- Drum**: Marked *f.* (forte).

The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including stains and discoloration.

Tempo
Ideal

I - 2v
II - 1v
III - 2v

Não dá

I - 2v
II - 1v
III - 1v
IV - 2v

Justo

I - 2v
II - 1v
III - 1v
IV - 1v

6

VII
Outro

SS. Dick

Oboe

Trumpet

I = V

II = V

Violon

Cello

Piano

Guit.

Bassa

D.

Verg

f. s. ||
Dich + i
b. h.
Tr. II
I. v. ||
II. v. ||
V. l. ||
cello ||
Fino }
Guit. /
Basso ||
d. ||

VIII
Overture

Fl. *Dich*

Cl. b.

Tr.

I. V. b.

II. V.

Violon.

Cello

Piano

Guit.

Basso

B.

Arco

Handwritten musical score on aged, stained paper. The score is written for a large ensemble, including:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Trmp. (Trumpet)
- Ist V. (Violin I)
- IInd V. (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Cello (Cello)
- Piano (Piano) with Ped. (Pedal) markings
- Guit. (Guitar)
- Bass
- Drum (Drum)

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including water stains and foxing.

Anexo 2 – Arranjo de Tom Jobim para Outra Vez editado pela Euterpe em setembro de 1954



OUTRA VEZ
 SAMBA-CANÇÃO
 - DE -
 Antonio Carlos Jobim
 Orquestração do AUTOR
 Gravação «CONTINENTAL»
 de DICK FARNEY

EU ABRO MÃO
 SAMBA-CANÇÃO
 - DE -
 Carolina C. de Menezes e Armando Fernandes

Gravação «ODEON»
 de BELINHA SILVA

AV. Rio Branco 108-2º Andar - Salas 204/6 - Rio de Janeiro - Brasil

Direitos de execução controlados pela S.B.A.C.E.M.

Catálogo N.º 258 - B
 264

Edições Euterpe Ltda.
 AV. RIO BRANCO, 108 - 2.º ANDAR - SALAS 204/6 - TEL: 32-0074
 RIO DE JANEIRO - BRASIL

OUTRA VEZ

SAMBA-CANÇÃO

de ANTONIO CARLOS JOBIM

The musical score for 'Outra Vez' is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system continues the melody with some chromaticism. The third system includes a repeat sign and a key signature change to one flat (B-flat). The fourth system concludes the piece with a final cadence and a repeat sign.

Copyright Setembro 1954 by EDIÇÕES EUTERPE LTD. — Av. Rio Branco, 108 - 2.º andar - salas 204/6
Rio de Janeiro — Brasil — Todos os direitos internacionais reservados — All rights reserved.
Todos os direitos de execução, tradução e arranjos reservados para todos os países do mundo.