

## ELABORAÇÕES RÍTMICAS EM JOÃO GILBERTO

**Enrique Menezes**

Universidade de São Paulo – ECA/USP

Música

Musicologia

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### Resumo

A música de João Gilberto tem sido bastante estudada por autores diversos, através de variadas abordagens. Dentre elas, a mais presente é a biográfica, que prioriza a descrição de fatos ocorridos na vida pessoal e nas relações sociais do autor, em detrimento do fato musical em si. Pretendemos contribuir aqui pelo viés da musicologia, através de uma análise calcada em suas tradições. Elegemos a elaboração rítmica da música de João Gilberto como recorte específico, procurando esclarecer um pouco mais sua arte através de aproximações com outras concepções rítmicas brasileiras.

**Palavras-Chave:** sincopa; *offbeat timing*; planos sonoros.

Como assinala o título dado à coleção de 3 LPs lançados pela EMI – Odeon “O Mito”, bem como o título dado à matéria publicada na revista *Veja*, “O Mito sem mistério”, a arte de João Gilberto está envolvida em ares mitológicos. “O João Gilberto é um das últimas lendas vivas”, diz George Wein (Público, 2004), “ninguém pode imitar ou copiar João Gilberto. Ele cria magia com sua música, e quando as coisas estão bem, o ambiente é como o de uma catedral”. Wein é produtor do JVC Jazz Festival, no qual João Gilberto parou seu show em 18/06/2004, logo no início, por insatisfação com a aparelhagem técnica. Esquisitismo, excentricidade e perfeccionismo são associações comuns nas matérias de jornal que tratam do músico, e comentários acerca de sua personalidade e conduta pessoal aparecem com frequência na bibliografia a seu respeito. Tanta mitologia e mistério devem revelar algo (talvez muito) de sua arte, mas, entretanto, raramente tratam daquilo a que João mais se dedica: a música.

Que significariam, em termos mais musicais, comentários despreziosos como “o João Gilberto canta baixinho”, ou ainda “é difícil acompanhar o ritmo do João”? A afamada divisão rítmica de João (“Tinha que ser um baiano pra ver que a chave estava no ritmo” [Velloso, 1991]) pode encontrar ecos nos mais diversos autores, esnobes ou não. Muitos já se referiram a essa particularidade, sem entretanto definir *como* ela acontece. Por que, afinal, é *difícil cantar junto*, se



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

João gravou sambas e boleros conhecidíssimos? Porque o apelo da cultura de massa “vamos todos cantar juntos” não dá certo, ou dá certo “mais ou menos”, visto que o chamado só deve funcionar naquelas mesmas músicas conhecidíssimas? A estratégia de João é relativamente conhecida: um breve deslocamento rítmico da frase original causa novos acentos, produzindo uma leve sensação de polirritmia, que dá a originalidade e o balanço típicos do intérprete — além de uma dificuldade em se cantar junto. Como exemplo, a melodia de *Águas de março*, como cantada por Tom Jobim (compositor da peça) e abaixo como interpretada por João Gilberto (Partitura original em manuscrito de Tom Jobim, publicada no semanário carioca *O Pasquim*, em maio de 1972 e como interpretada por João Gilberto em disco gravado em 1973 pela Verve):

Tom Jobim

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

João Gilberto

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

### Exemplo 1.

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

Fica aí uma impressão estranha: como uma atitude tão simples pode causar tanto impacto? Talvez o fato de ser baiano não influencie muito, mas a chave rítmica encontra ressonância histórica. Sendo a música uma arte do tempo, o modo como ela se organiza através desse tecido invisível está cristalizado no ritmo: as durações das notas constituem a duração da música. Cooper & Meyer elevam esse parâmetro a alturas bíblicas (mas descontraídas), afirmando que todo músico concordará que “no princípio foi o ritmo”. Seu estudo impregna de ritmo as outras camadas da música, chamando a atenção para sua amplitude:

Estudar o ritmo é estudar toda a música. O ritmo organiza todos os elementos que criam e modelam os processos musicais, ao mesmo tempo em que é organizado por eles. (...) ritmo é mais do que uma mera sequência de durações proporcionais. Experienciar o ritmo é separar sons em padrões estruturados. Tal agrupamento é o resultado da interação entre vários aspectos do material da música: altura, intensidade, timbre, texturas e harmonia — assim como a duração. (COOPER & MEYER, 1960: 1, tradução minha)

O ritmo na música de João Gilberto, entendido nesse contexto mais amplo, dá a medida de seu alcance. Sua experimentação é essencialmente rítmica: seus padrões re-estruturados e agrupados de maneira diversa regem novas concepções de timbre, durações, alturas e intensidades. Partindo de uma atitude bem simples, toca num ponto crucial da arte musical, complexo por si mesmo. Voltando ao exemplo acima, podemos caminhar um pouco mais na análise técnica do procedimento de João Gilberto, afim de apontar sua originalidade. Ao mover a estrutura rítmica da melodia inicial, o interprete cria um jogo de tensão entre a estrutura tradicional do compasso de dois por quatro e a nova acentuação que se origina com o deslocamento. Analisando mais de perto esse primeiro excerto da melodia original, podemos seccioná-la em dois grupos motivicos:

É pau é pe dra é o fim do ca minha... é um res to de toca... é um pou co so zinho

### Exemplo 2.

O motivo *a* é formado por duas colcheias, sendo a primeira anacruse da segunda. Estão dispostas em intervalo de terça maior, que será importante para a estrutura da peça como um todo. O motivo *b* tem o dobro da duração de *a* (4 colcheias), adensado ritmicamente por semicolcheias e harmonicamente pelo acréscimo da nota dó sustenido. É derivado de *a*, e por isso pode ser também pensado como *a'*. Seu âmbito também é o da terça maior, e as semicolcheias mantém o caráter de anacruse em relação a um ponto de apoio rítmico, o que remete a uma idéia de desenvolvimento do motivo *a*. Como todas as células motivicas da melodia são derivadas umas das outras, preferi nomeá-las *a*, *b*, *c* etc. ao invés de *a'*, *a''*, *a'''* etc. Essa segunda nomeação possível, entretanto, mostra algo essencial da melodia: seu caráter cíclico, baseado em repetições e derivações de um motivo que funciona como ponto de fuga de toda a peça. A repetição seguida de um motivo, que acarreta certa monotonia, está combinada com a apresentação também repetida (*a'*) de um elemento

seguinte, em variação daquele. Assim o compositor constrói uma melodia espiralante, aliando o que é sempre o mesmo com sua variação.

Pretendendo olhar de modo mais demorado para sua estrutura rítmica, usarei ainda os princípios de Cooper & Meyer, que parecem bastante frutíferos para essa pesquisa. Os autores apresentam uma primeira definição de ritmo como “o modo no qual uma ou mais notas não-acentuadas são agrupadas em relação a uma acentuada” (idem), onde os agrupamentos básicos utilizados são aqueles pés-métricos tradicionalmente associados à prosódia: iâmbico, anapesto, trocaico, dátilo e anfibráquio. O símbolo  $\_$  indica as notas não-acentuadas e  $\_$  indica notas acentuadas:

**Exemplo 3.**

A acentuação do motivo *a* coincide com o pé-métrico iâmbico ( $\_ \_$ ), e *b* com dois anapestos ( $\_ \_ \_$ ). Dentro da estrutura do compasso, os acentos da melodia enfatizam o segundo tempo, o que é tradicional nas melodias de samba tanto quanto em sua estrutura rítmica geral. No samba, o surdo chamado “de primeira”, que dá todo o apoio rítmico, toca no segundo tempo. A ênfase da cabeça do compasso é relativizada pela síncopa que vem da última semicolcheia do motivo *b*. Na partitura, essa estrutura de samba está indicada pelos símbolos *o* e *x*, onde *o* simboliza um tempo não enfatizado pela melodia e *x* indica um tempo onde o acento da melodia enfatiza um acento que já é estrutural do compasso.

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

**Exemplo 4.**

Agora o número de primeiros e segundos tempos enfatizados é o mesmo, fato que age na percepção de um certo “esfriamento” do samba, já que desarma a acentuação do surdo de primeira (no segundo tempo). Assim, João Gilberto estaria em seu procedimento afastando-se da melodia tradicional brasileira, da acentuação do samba, mexendo “indevidamente” em uma tradição musical consolidada. Se por um lado isso não deixa de ser verdade, “esfriando” sem dúvida os sambas tradicionais que gravou, por outro articula outro movimento também muito abrangente, ligando-se e re-interpretando a seu modo uma gestualidade rítmica de grande repercussão em nossa música, a saber, a **síncopa**. O caso é que João Gilberto articula em sua estratégia uma tradição métrica formada ao longo da história na música brasileira; na simplicidade de sua performance aparece, em nova elaboração, o diálogo com uma questão métrica de muita história. Rítmicamente, re-articula um movimento que Mario de Andrade identificou nos lundús como “formador” da música popular do Brasil, o qual chamou de *sincopação característica*, numa forma musical que adquire “foros de nacionalidade” (ANDRADE: 1999).

João não só realiza a síncopa presente na composição que vai interpretar, como em *Águas de março*, mas *joga* com ela em nível composicional, trazendo aquele aspecto rítmico cultural a uma reelaboração pessoal. Funciona como uma *sincopação da síncopa*. É uma concepção rítmica singular e original, que entretanto dialoga com a tradição da música brasileira.

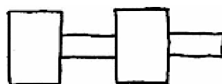
Dialoga ainda com aquela que Marta Ulhôa chamou de *métrica derramada*, pesquisando os modos de interpretação do canto na música popular brasileira em uma métrica típica da música vocal. Ela diz o seguinte:

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

(...)

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

A própria pesquisadora ilustra seu conceito da seguinte forma:



**Figura 1.** Concepção temporal europeia: partes sincronizadas, divisão de tempos regulares.



**Figura 2. Métrica derramada:** tempos fortes deslocados, flexibilidade no limite dos compassos.

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

Aracy  
Não que... ro mais a mar... a nin guém

Paulinho  
Não que ro mais a mar a nin guém

**Exemplo 5.**

Para a autora, duas lógicas diferentes estão em ação simultaneamente nesse modo de interpretar: uma que segue a tradição europeia de regularidade no compasso de 2 por 4 e seus padrões de acentuação e outra prosódica, em esquema métrico que divide as sílabas em ritmos irregulares e variáveis.

A solução expressiva encontrada por (...) muitos cantores (bons) de música popular brasileira é “derramar” a métrica musical, ou seja, flexibilizar os limites do compasso e deslocar os acentos dos tempos iniciais dos mesmos. “Derramar” a métrica não é uma idiosincrasia numa interpretação singular; é um traço estilístico marcante, principalmente entre intérpretes de samba. (idem)

Ora, João Gilberto é um intérprete de samba, tendo gravado, dentre outros, autores tradicionais como Bide, Marçal e Zé da Zilda. Mas, em nossa hipótese, sua interpretação traz uma concepção rítmica diferente daquelas de *samba sincopado* e *métrica derramada*, apesar de travar diálogo maior ou menor com cada uma delas. Vejamos mais um trecho da interpretação de João para *Águas de Março*:

Tom Jobim

É ma dei ra de ven to o tom bo da ri ban ceira é o mis té rio pro fun do é o quei ra ou não queira

João Gilberto

É ma dei ra de ven to o tom bo da ri ban ceira é o mis té rio pro fun do é o quei ra ou não queira

### Exemplo 6.

Em relação à “métrica derramada”, sua divisão é diferente da de Paulinho, não deixando “encaixes frouxos”, mas sim deslocados. A diferença rítmica ficou clara na hora da transcrição: as durações “derramadas” de Paulinho são difíceis de notar exatamente, pois exigiriam uma infinidade de quíalteras que ainda assim não soariam exatas, ao contrário das de João Gilberto, que permanecem na divisão de semicolcheias.

Outra concepção métrica que podemos aproximar de João Gilberto é a de *offbeat timing*, bastante presente em textos de análise de música africana. Marcos Lacerda esclarece o funcionamento desse procedimento rítmico:

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

No exemplo acima, o intérprete já parte de algo como um *offbeat timing*, embora o novo ponto de apoio rítmico não seja constante. Ora, se o ponto de apoio não é constante, então o que João Gilberto faz não é um *offbeat* em seu sentido pleno, mas lida com ele como com um elemento composicional. Marcos Lacerda, ao analisar dois gêneros musicais brasileiros tomados de empréstimo de culturas diversas: o ritmo afro-brasileiro Alujá e o gênero de dança Polca Paraguaia: “parece ter tomado lugar no Brasil antes um processo de esvaziamento rítmico da textura musical [africana de *offbeat* e *cross rhythm*] do que processos de transformação estilísticas propriamente ditos.” (LACERDA: 2005, 217) João Gilberto, pelo contrário, age transformando estilisticamente aquelas estruturas métricas expostas.

A interpretação de João Gilberto entra em afinidade com as idéias gerais de *sincopação*, mas também de forma nova. Em minha hipótese, o intérprete não só realiza a sincopa presente na composição que vai interpretar, mas *joga* com ela em nível composicional, trazendo aquele aspecto rítmico sedimentado culturalmente a uma reelaboração pessoal. Após a tradição da sincopa atingir uma estabilidade que só o tempo pode dar, João Gilberto alça seu funcionamento a um novo

patamar: realiza novamente o deslocamento da sincopação a seu gosto e sobre nossa própria música, já sincopada tradicionalmente, que resulta em algo como uma “sincopação da síncopa” ou uma “síncopa à segunda potência”.

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

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

Talvez essa seja uma das declarações mais importantes já feitas sobre a música de nosso intérprete. Através da estratégia rítmica de tratar as durações musicais através da "sincopação da síncopa", ou em uma espécie de *offbeat* inconsistente, ou “encurtando as frases”, João Gilberto pode “mexer” com a estrutura da música, deslocando as durações da linha melódica do fluxo harmônico. Trata-se de composições consagradas no repertório da música popular brasileira, onde o plano métrico e a relação melódico-harmônica são conhecidos pelo grande público, o que permite ao intérprete *jogar* com a tradição.

João Gilberto utiliza-se do deslocamento rítmico de maneira mais aberta, quase improvisativa, algo próximo da *métrica derramada* de Ulhôa ou da *fantasia rítmica* de Mario de Andrade, permanecendo, por outro lado, próximo à noção de *offbeat*. Apesar da semelhança, não podemos dizer que João Gilberto se insere na tradição do *offbeat*, pois o novo plano métrico criado não é fixo, mas *flutua* sobre o ponto de apoio referencial. Talvez como se criasse diversos pontos de *offbeat* a seu gosto, que mudassem ao longo da peça. Desse modo, João elabora através da performance interpretativa um pensamento de caráter composicional, propondo àquele que interpreta uma peça já composta a esquisita formulação de “mexer com toda estrutura da música, sem precisar alterar nada”.

Que fique claro: não altera nada no parâmetro das alturas, que normalmente é o único *obligato* na música popular do Brasil. Mas altera muita coisa nos outros parâmetros. Nosso intérprete faz questão de, no que diz respeito às melodias, além de cantá-las afinadíssimas, não improvisar outras notas que não façam parte da melodia original, como é costume de tantos outros cantores mais exagerados. Como diz o próprio, “qualquer mudança pode acabar alterando o que o letrista quis dizer com seus versos” (apud SOUZA: 1971). João assume sua posição de intérprete, respeitando estritamente o que foi indicado pelo compositor. Por outro lado, a concepção rítmica de sua música deixa-o à vontade para fantasiar com liberdade nos parâmetros do timbre, durações e intensidades, que tradicionalmente não são indicados pelo compositor popular.



Agindo com consciência sobre todos os parâmetros, João consegue criar um jogo composicional entre *planos sonoros* distintos. Aqui aprofundamo-nos no plano métrico das durações, mas em decorrência dele a mesma fantasia se derrama sobre os planos timbrístico e das intensidades, criando uma diversidade sonora bastante rica. O plano dos timbres, por exemplo, compõe-se de uma seleção de *ruídos* ou alturas não harmônicas, incorporados à composição e disposta ao longo da peça, formado pelos “barulhos” do próprio intérprete. O advento do microfone permite a captação proposital dos ruídos fisiológicos advindos da articulação do canto (estalos da língua, abertura dos lábios e respiração), também as unhas que tangem as cordas emitem ruídos que, captados, entram em ressonância com os fisiológicos no plano compositivo das alturas não-harmônicas. Esses ruídos formam um novo plano timbrístico, típico de João, compondo-se ainda, por exemplo, com as vassourinhas em cesto de lixo gravadas por Sonny Carr no LP “João Gilberto” (1973).

João Gilberto cria assim uma música complexa, organizando uma diversidade enorme de eventos musicais dentro do compasso de 2 por 4. Os próprios planos criados pelo intérprete atuam em constante tensão: a concepção moderna que incorpora a composição timbrística dos ruídos, por exemplo, contrasta bastante com a realidade da composição original, que pode ser um samba da década de 30. Talvez caiba, afim de iluminar sua arte por outro viés, outra comparação um tanto “descabida”: dissemos que, em sua interpretação arrojada, João Gilberto origina diversos “planos sonoros”, estratégia largamente utilizada, segundo Paulo Zuben (2009) pela música erudita do século XX. “O resultado dessa multiplicidade [de planos sonoros] para a escuta é a apreensão de simultaneidades temporais em uma música cuja espessura semântica é organizada intensivamente por eventos díspares de velocidades irregulares, direcionalidades descontínuas, flutuações de tempos não-lineares e pela variação não-sistemática do material.” Segundo Zuben, a estratégia da multiplicidade surge como “complexidade do espaço sonoro percebido no escoamento do tempo. (...) A multiplicidade é determinada pelos fluxos simultâneos de planos (...), idéia fundamental para a compreensão das poéticas musicais de vanguarda do século XX.”

Vimos que, aprofundando-nos na estrutura musical de João Gilberto e deixando à mostra seus procedimentos, não soaria de modo nenhuma estranha esta paráfrase: a música de João Gilberto, em sua variedade de planos sonoros, é *organizada intensivamente por eventos díspares de velocidades irregulares, direcionalidades descontínuas, flutuações de tempos não-lineares e pela variação não-sistemática do material*. Porém, os termos soam um tanto forçados. Provavelmente porque sejam termos cunhados na tradição erudita, da qual a música de João não faz parte. A composição erudita no século XX é progressiva, aponta para os novos rumos da arte da composição, responde aos entraves

do processo composicional com nova música, com soluções criativas que se opõem às velhas formas, ao passo que João se atém a sambas antigos, ao “velho” compasso de dois por quatro e a outros elementos considerados “regressivos” pelo crivo da *nova música*.

Ora, João Gilberto “moderniza conservando”, passa a um estágio sem se desfazer do outro, indicando, salvo engano, uma das características estruturais de seu estilo. Em sua interpretação incorpora a modernidade do ruído mas sem se desfazer da harmonia tonal; incorpora a multiplicidade de planos sonoros mas sem se desfazer do compasso binário. Talvez assim sua música fique algo parecida com Macunaíma: o herói sem nenhum caráter — que, não renunciando a nenhum de seus múltiplos caracteres, torna-se o herói da nossa gente.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. Cândido Inácio da Silva e o Lundu, In: *Latin American Music Review*, vol. 20, n.2, 1999

COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago, The University of Chicago Press: 1960

LACERDA, M. B. Transformações dos processos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil, *Anais do XV congresso da ANPPOM*, 2005

PÚBLICO (2004). *João Gilberto interrompe show no Carnegie Hall*, 20 de junho de 2004, <<http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI328714-EI1267,00.html>>

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 / 1933)* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001

SOUZA, Tárík de. O Mito sem mistério, in Revista *Veja* de 12/05/1971

ULHÔA, M. T. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: VII Congresso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. *Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, 2006. v. Online. p. 1-9.

VELOSO, Caetano. *Linha evolutiva*, in “João, 60”. Folha de São Paulo 08/07/1991

ZUBEN, Paulo. *PLANOS SONOROS: A experiência da simultaneidade na música do século XX*, Tese de Doutorado. Ano de Obtenção: 2009.

