

JOÃO GILBERTO E O PROJETO UTÓPICO DA BOSSA NOVA

Lorenzo Mammì

RESUMO

Em comparação ao jazz, estilo essencialmente harmônico, a bossa nova é fundamentalmente melódica. Em Tom Jobim, todos os elementos da composição são submetidos à melodia, que não pode ser modificada em suas linhas essenciais. João Gilberto aproxima o canto à indeterminação da fala, seja na marcação rítmica seja nos intervalos melódicos. Suas interpretações revelam uma beleza doméstica, íntima, mais ética do que técnica. Apontam para a utopia de uma perfeição que brote espontaneamente, sem esforço.

Palavras-chave: música; interpretação; bossa nova; jazz.

SUMMARY

Compared to jazz, with its essentially harmonic style, bossa nova is fundamentally melodic. In Tom Jobim's works, each element of composition is subordinated to melody, which in turn cannot be altered along its basic lines. In João Gilberto, song approaches the indeterminate character of speech, whether in terms of rhythmic beats or melodic intervals. Gilberto's performances display a quiet, intimate beauty that is more ethical than technical. His songs are suggestive of a utopian perfection that sprouts up spontaneously and effortlessly.

Keywords: musical performance; bossa nova; jazz.

Surge a bossa nova e morre o botequim como lugar de criação da música popular. Aquela indistinção aparente, complementar à falta efetiva de mobilidade social, que aproximava Mário Reis e Sinhô, se esvanece. A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição mais definida. Bossa nova é classe média, carioca. Ela sugere a idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força.

Mas aí está também seu ponto fraco. Nos Estados Unidos, um processo similar se verificou muito antes, em meados da década de 20, com a passagem do *dixieland* para a era do *swing*. Naquele caso, porém, a perda da indefinição social, que caracterizara a prática musical em Nova Orleans, coincide com

uma profissionalização radical dos músicos, fundamento de uma futura burguesia negra culturalmente consciente. A organização interna da *big band*, na década de 30, repete a da fábrica, mas como que em negativo. A atividade do músico é altamente especializada, como a do operário na divisão taylorista do trabalho. O produto final, porém, não é o resultado da mera divisão de tarefas, e sim da adição de atos criadores. Duke Ellington e Count Basie, os melhores compositores *swing*, reescreviam continuamente os arranjos a partir da forma com que cada integrante da orquestra modificava espontaneamente sua parte. A descoberta desse ponto de encontro entre criação e trabalho acabou constituindo o fundamento de uma autoconsciência.

No Brasil o que acontece é o contrário: uma classe média tradicionalmente improdutiva reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Isso a leva, quase à força, a se profissionalizar. Mas ela nunca se adapta completamente ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria, e a própria cultura que o produzira, como ensaio ou projeto mais do que como conquista realizada, recua depois de 1964. De fato, o abandono do amadorismo não foi, para a geração de "Chega de saudade", um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida. Foi uma escolha de campo. A intimidade tão exibida dos shows de bossa nova, o excesso de apelidos carinhosos (Tonzinho, Joãozinho, Poetinha), tão contrastantes com a boemia cruel de Noel Rosa, esta necessidade contínua de confirmações afetivas — tudo isso talvez sinalize um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar. Ou talvez seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite.

Se ficasse por aí, seria pouco. Mas a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso. Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura. O que diferencia a bossa nova da música norte-americana não é um defeito, uma falha na realização de um ideal (nesse caso, seus produtos não teriam um nível qualitativo comparável ao do jazz, como de fato têm). Há algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas.



O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamen-

tal é de natureza técnica, privilegia o acorde. A harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas. É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade. Se a forma com que o *cool jazz* desenvolve os temas lembra a polifonia de Bach, e ainda mais os quartetos de Mozart, a música de Jobim pode ser aproximada à de Chopin, que apresenta a mesma auto-suficiência do canto. As linhas melódicas do jazz são compactas, claramente seccionadas e organizadas em volta de centros tonais definidos. Na maioria dos casos, podem ser lidas como ornamentações da progressão harmônica. As melodias da bossa nova são compridas, complexas e livres. Não podem ser esquematizadas sem perder o caráter. Um exemplo bastante claro está em "Samba de uma nota só": o começo, como já foi observado muitas vezes, é um decalque de "Nighth and day", de Cole Porter. Mas enquanto o compositor americano continua variando o mesmo esquema harmônico, mediante frases curtas apoiadas sobre poucas notas-chave, Jobim faz desembocar a progressão numa sinuosa linha melódica descendente ("Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada etc."). Nenhum jazzista escreveria uma semelhante melodia, onde as notas características não são as notas harmônicas — uma melodia que não pode ser simplificada e sobre a qual, portanto, é impossível improvisar.

Tom Jobim, profissional desde sempre, parece aceitar o pendor amadorístico da bossa nova como uma convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado. O caráter oscilante, vago de suas orquestrações, o uso de instrumentos com ataque pouco definido, como as cordas e a flauta, não muito usados no jazz, a renúncia a explorar as possibilidades virtuosísticas dos corais, tudo isso é funcional para o predomínio absoluto da linha melódica, porque nega aos outros parâmetros a possibilidade de desenvolvimento autônomo. Já que a melodia diz todo o essencial, harmonizá-la, arranjar-la comporta sempre uma parcela de redundância. Todavia, esta redundância se tornará de certa forma funcional, porque a capacidade do canto de auto-sustentar-se se reconhece justamente no contraste entre uma linha melódica muito evoluída e o caráter quase atrofiado dos outros elementos da composição. Nisso, Jobim se revela o melhor discípulo de Villa-Lobos, que fez da redundância um estilo. Mas é aqui que se infiltra, como aliás no autor das *Bachianas*, o veneno do amadorismo, a que o artista é condenado pela necessidade de não desvirtuar seu material. Porque a renúncia a desenvolver plenamente a obra em todos os seus aspectos é justamente o que caracteriza o amador. Sobre esse impasse Jobim se mantém em equilíbrio, com indiscutível genialidade, há mais de trinta anos, resistindo às tentações complementares de um tecnicismo jazzístico e de uma vulgarização populista. Sem ele, a bossa nova seria uma expressão vaga, mais costume do que estilo.

João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação — pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado. A perfeição de João Gilberto, nascendo não de um meio, mas de uma intransigência pessoal, carrega objetivamente os estigmas da obsessão. Não pertence à esfera do social, e sim àquela do ético, ou do psicológico. Daí o caráter de vida de santo que emana das anedotas sobre o cantor, como se se refletisse nele a imagem de um equilíbrio inesperadamente alcançado, e ao mesmo tempo se suspeitasse de que este só se deu por milagre, por um esforço místico ou, o que dá quase na mesma, por uma mania.

O ponto de partida continua sendo a auto-suficiência do canto. Mas, enquanto Jobim a cria mediante uma encenação, apresentando uma estrutura complexa só para fazê-la recuar, quase desaparecer, frente à linha melódica, João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que por isso a voz se torne instrumento — ao contrário, aproximando sempre mais o canto à fala. É uma aspiração recorrente na música ocidental, colher a articulação com que a melodia se destaca da palavra, mas ainda manter uma ligação necessária com ela, encontrar o momento exato em que o canto adquire forma própria, sem que esta seja outra coisa além da forma do falar, sublimada. Em João Gilberto tudo isso parece alcançar uma realização. Em sua maneira de interpretar, o que caracteriza uma melodia não é a estrutura harmônica, que funciona apenas como um painel de fundo, nem o pulso, em contínuo *rubato*, nem mesmo a linha melódica, que é constantemente submetida a pequenas variações. A essência está em algo mais recuado, numa determinada inflexão da voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto. Não por acaso, os únicos dois textos musicados de sua autoria se baseiam sobre assonâncias sem sentido: "Bim-bom" e "Oba-la-lá".

A tendência a transformar o ritmo 2/4 na pulsação mais macia de 6/8, que caracteriza a batida da bossa nova, é algo que se encontra constantemente na música brasileira. Mário de Andrade a observou na forma popular de cantar o hino nacional, e recentemente foi detectada até no barroco mineiro. A raiz, evidentemente, não está numa escolha estilística, mas na prosódia natural da língua, em que as vogais mais amplas e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede. É uma língua, para usar um termo da música antiga, cheia de "liquescências", isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las. Esse aspecto, unido à tendência contrária e complementar a reforçar os acentos (sobretudo onde há uma seqüência de monossílabos), cria já na prosódia cotidiana um movimento sincopado.

O problema, portanto, é como utilizar numa estrutura musical uma prosódia tão caracterizada ritmicamente. Mário Reis resolvia a questão marcando cada acento, quase cada sílaba, com pequenas articulações, como

golpes de palheta de um clarinete. Isso conferia às suas interpretações uma elegância peculiar, como se um riso leve corresse abaixo da melodia. Mas é um efeito secundário. A função principal é a de realçar com clareza a estrutura da melodia e do verso, sem mudar de dinâmica, como faziam os outros cantores da época, e sem utilizar o *vibrato*. Mário Reis segmentava as frases em células mínimas, cada uma marcada por um ataque. Nas últimas gravações, quando o envelhecimento da voz tornou difícil pronunciar todas estas articulações numa única emissão, ele canta constantemente em *staccato*, sílaba por sílaba, entremeadas por pausas.

Se João Gilberto aprendeu algo de Mário Reis, foi a precisão milimétrica. No restante, seu estilo é o oposto: procura a continuidade, não a segmentação. Alguns elementos desta maneira de cantar se encontram em Sylvia Telles, sem que se possa dizer quem tenha influenciado quem (as primeiras gravações da cantora são anteriores àquelas de Gilberto). Sylvia Telles utiliza o mesmo *ritardando* contínuo, com o que o canto se solta parcialmente da base rítmica, que é característico do estilo de João. A interpretação da cantora nas canções "Fotografia" (de Jobim) e "Primavera" (de Carlos Lyra) são exemplos claros disso. A diferença está em que, para Sylvia Telles, como para os românticos, o *ritardando* é ainda um elemento expressivo, serve para dramatizar a melodia.

A intuição fundamental de João Gilberto, ao contrário, é que este *rubato* pode ser empregado de forma não dramática, estrutural. Distribuindo os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da emissão vocal ininterrupta, João Gilberto cria uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se auto-sustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver. Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apóie sobre os acordes do acompanhamento. Muitas vezes, o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal. Na música erudita, a composição mais próxima a esse estilo é o *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de Debussy, sobretudo a primeira parte, onde a melodia é harmonizada repetidas vezes com acordes diferentes, que mudam sua cor sem mudar seu sentido.

Essa defasagem rítmica contínua mantém uma ligação forte com as inflexões da língua falada, porque como esta não pode ser calculada com exatidão, nem se deixa geometrizar completamente. Mas, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, se cria um tempo médio que nunca é pronunciado, mas que é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia. Em outras palavras, a canção se constrói em volta de um tempo ideal ao qual pode aludir, mas que não pode desvelar. A mesma coisa acontece na relação entre a nota da melodia e o acorde que a acompanha: relação que é sempre de dissonância, mas que alude a uma consonância tão perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la (de novo, vem à mente a música de Debussy, em que as dissonâncias são mais eufônicas e estáveis do que os acordes perfeitos).

Quanto ao timbre: ao que dizem, João começou imitando Orlando Silva. É uma influência difícil de ser detectada por quem, como eu, não ouviu as raríssimas gravações anteriores a "Chega de saudade". Um *vibrato* leve e belíssimo, que possui a preciosidade das coisas prestes a desaparecer, ainda se encontra nos primeiros LPs, por exemplo na terceira sílaba dos primeiros dois versos de "Oba-la-lá", no LP *Chega de saudade*, ou na sílaba final do verso "até você voltar", na faixa "Outra vez" de *O amor, o sorriso e a flor* (para João Gilberto devem se citar as sílabas, como na música erudita se citam os compassos). Em seguida, esse recurso não é mais utilizado. Função principal do *vibrato* é dar mais corpo a uma nota rítmica ou melodicamente importante. João Gilberto, porém, tenciona retirar da melodia qualquer corporeidade. Isso não significa que seu canto seja pobre timbristicamente. É que, em geral, a escolha do timbre tem nele uma função melódica, sugerindo por exemplo uma mudança de registro, da mesma forma que, em pintura, certa mudança de cor, sem nenhuma indicação de perspectiva, sugere profundidade. "Retrato em branco e preto", de Chico Buarque e Tom Jobim, é construída por frases compostas de intervalos pequenos, cuja seqüência se repete em registros sempre mais agudos. No LP *Amoroso*, Gilberto utiliza três timbres diferentes para as notas agudas, as do registro central e as graves, mantendo porém em cada timbre a maior uniformidade possível. Consegue assim acentuar os caracteres contrastantes que constituem o charme da canção: o tom desolado, quase de litania, das frases, e o claro-escuro dramático de seus saltos para o agudo e para o grave. Essa tendência se acentua nas gravações mais recentes: os intervalos melódicos tendem a ser substituídos gradativamente por mudanças de timbre. No último disco, *João*, a melodia de "You do something to me" de Cole Porter é comprimida numa textura menor do que a original, mas a variação das inflexões da voz cria a ilusão de um registro melódico completo. No mesmo disco, aliás, o cantor utiliza de forma virtuosística esse princípio quando, no final da canção "Eu sambo mesmo", reproduz o efeito de *fade-out* (que de regra é criado reduzindo gradativamente o volume da gravação) na repetição do último verso, mudando mais o timbre do que a dinâmica: as consoantes se tornam mais secas, os "esses" transformam-se em "zês" — João Gilberto executa tudo isso com a voz, produzindo a sensação não de um real distanciamento no espaço, mas da forma com que esse distanciamento é recriado em estúdio.

O horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba.



Sem dúvida, a música norte-americana não conhece nada de parecido. Ali uma voz é tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento, ainda que o intérprete recuse o virtuosismo em favor da pureza melódica:

Chet Baker cantor imita o Chet Baker trompetista. Um movimento contrário, segundo o qual o canto se torna tanto mais perfeito quanto mais roça a indefinição da fala, introduziria uma vertigem do infinitesimal que é absolutamente estranha à cultura jazzística. A dissonância no jazz é metáfora, isto é, nota que substitui a nota originária, reforçando de alguma forma seu significado; a dissonância para João Gilberto é litote, negação da negação de uma consonância. A síncope do jazz confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. O timbre do jazz é luxo (realça a linha melódica), o de João Gilberto é economia (a substitui).

O pulso da bossa nova, como aliás o do samba, não pôde ser incorporado às linguagens derivadas do jazz com a mesma facilidade de outros ritmos sul-americanos. O reggae, por exemplo, que hoje é utilizado extensivamente nos arranjos de rock, não representa uma novidade substancial: ele simplesmente acentua todos os tempos fracos, da mesma forma como o rock acentuava todos os tempos fortes. No pulso da bossa nova, ao contrário, a própria oposição forte/fraco é relativizada, se torna fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais. O pulso da bossa nova, e sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa.

Grandes metrópoles não produtivas comportam, em geral, uma fratura nítida entre interior e exterior, sociabilidade tribal na rua e isolamento familiar no lugar de moradia — como diafragma, uma porta que é suficiente fechar. Às duas realidades correspondem dois comportamentos musicais distintos, um exuberante, o outro intimista. Em Nápoles, ao lado da *tammuriata* e da *tarantella*, destinadas à socialização, existe o estilo delicado, interior, de cantores como Roberto Murolo. Algo parecido se encontra nos países árabes, na oposição entre uma música orgiástica, ligada às percussões e aos sopros, e a elegância sofisticada dos virtuosos de alaúde, escondidos no paraíso de seus pátios. O Rio de Janeiro cultiva, ao lado das marchas de carnaval, o samba sussurrado e melancólico que se canta entre amigos num quintal, e que tem em Paulinho da Viola seu poeta mais recente.

Deste ponto de vista, a música brasileira fala de uma experiência diferente da dos Estados Unidos, onde a vida particular é sempre uma forma de treino para a vida pública. A peça que os músicos improvisam depois do concerto é experimento para a próxima apresentação, e até uma canção executada numa festa de aniversário tende a ser apresentada como num show profissional. Um concerto de João Gilberto, ao contrário, mesmo num estádio, mantém algo de uma reunião de apartamento, em que se pede ao convidado uma canção (com o risco, inclusive, de que não cante). Em 1940, John Cage compôs uma peça chamada *Living room music*, em que era utilizado como percussão tudo o que poderia se encontrar numa sala de estar: livros, jornais, móveis, janelas, portas. Desta forma, tudo o que fora simplesmente ambiente se tornava meio de comunicação, a casa virava sala de concerto, o gesto e os objetos mais íntimos entravam no fluxo de uma sociedade global. A utopia de João Gilberto é oposta. Quando, segundo

anedotas muitas vezes narradas, experimenta por dias seguidos a reverberação dos azulejos do banheiro da casa de uma tia em Diamantina; quando obriga os amigos a se colocarem em pontos estratégicos de um corredor, para avaliar até que ponto ele pode cantar baixo; quando leva ao estúdio de gravação um tapete persa, porque soa melhor do que o carpete; em todos estes casos, o que João defende é a qualidade do som, não mensurável nem funcional, aquela que faz com que cantemos de preferência no banheiro, sem saber que é por causa da reverberação dos azulejos, ou que nos faz saborear a vibração que um som produz na garganta, antes mesmo de ser emitido. São caracteres residuais, incontroláveis; mas para reproduzi-los num equivalente técnico, o som gravado, é preciso um autocontrole extraordinário. Física e musicalmente, João Gilberto não sai de casa. É uma atitude que em geral seria rotulada como regressiva. Contudo, sua música se projeta no futuro, possui uma carga utópica. Até um comercial de televisão, cantado por ele, comunica uma sensação de temporalidade suspensa que não é ócio, mas uma atividade que se produz naturalmente, sem sofrimento ou esforço, como por emanção. Nela, a dimensão afetiva das palavras supera a funcional em exatidão e em capacidade propositiva. O caráter indefinido, impressionístico, com que pensávamos uma melodia sem cantá-la, de repente o reencontramos nítido, objetivo, mas ainda indefinível e íntimo, numa gravação de João Gilberto. Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade. No final das contas, Proust também nunca saía do quarto.

Recebido para publicação em setembro de 1992.

Lorenzo Mammì é professor de História da Música do Depto. de Música da ECA-USP. Já publicou nesta revista "Villa-Lobos: uma gramática do caos" (Nº 19).

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 34, novembro 1992
pp. 63-70
