

# Uma promessa ainda não cumprida

---

*A música de Tom Jobim representa a ambição de uma modernidade leve para o Brasil que, às vezes, ressurgente teimosa*

---

por Lorenzo Mammì

A segunda parte de "A Felicidade", uma das primeiras parcerias de Tom Jobim com Vinicius de Moraes, consta de uma única frase longuíssima, que se inicia no registro grave ("A felicidade do pobre parece..."), sobe gradualmente até a região mediana ("Por um momento de sonho") e recai ainda mais lentamente para o grave ("E tudo se acabar na quarta-feira"). Quase não há repetições nesse percurso, e o ápice do arco melódico corresponde ao momento de maior tensão harmônica: um acorde de fá sustenido menor que ilumina por um instante a oscilação um tanto obsessiva em volta do centro tonal de dó maior. O movimento da música corresponde sutil, mas perfeitamente, ao texto -a preparação de uma felicidade momentânea, o brilho rápido e ilusório, a volta à melancolia cotidiana.

Esse tipo de frase musical -que pressupõe uma longa preparação e um esvaziamento igualmente longo, tendo no centro um acorde ou uma nota inesperada, quase uma revelação- é uma constante no estilo do autor. De fato, as melodias de Jobim são profundamente originais. Tortuosas e assimétricas, alternam momentos de serenidade e de angústia, imobilidade hipnótica e desvios surpreendentes, concluindo muitas vezes de maneira inesperada, com um acorde estranho à tonalidade. Como num conto, grande parte do fascínio delas deriva do aparecimento de peripécias que não podemos prever e que, no entanto, uma vez ouvidas, parecem perfeitamente lógicas. Mais que estruturas tonais, elas sugerem esquemas narrativos.

Todas as músicas de Jobim parecem fadadas a carregar letras, mesmo quando foram escritas como peças instrumentais. O fato de ter se cercado de letristas de sensibilidade musical excepcional e de ter sido ele próprio um excelente letrista, não é apenas um ponto de força, mas uma necessidade de sua obra. Suas canções contêm frases que são pinturas sonoras, verdadeiros madrigalismos: a pluma que oscila ao vento em "A Felicidade"; o "soft evasive mist" de "Bonita"; "Chovendo na Roseira", do começo ao fim.

Mas não é essa, a meu ver, a questão principal. O que aproxima essas linhas melódicas da fala são, muito mais, seus perfis irregulares, soltos, que evitam enfatizar os centros harmônicos, acentuando quase sempre notas estranhas ao acorde. São evitados saltos grandes, que afastariam o canto da prosa. A melodia procede passo a passo por longos trechos.

## Final esfuziante

Nesse contexto, toda alteração cromática, todo intervalo mais amplo se tingem de um sentido expressivo. Sendo portadoras de um sentimento, as alterações da escala são por sua natureza únicas e fugidias. As repetições literais são raras, embora as canções de Jobim respeitem quase sempre a tradicional estrutura A-B-A. O retorno à primeira parte, porém, costuma ser modificado -não tanto na melodia, mas na harmonização- até se tornar irreconhecível à primeira escuta. Quem ouve "Chega de Saudade" custa a perceber que o esfuziante final ("apertado assim, colado assim, calado assim...") é inteiramente derivado do tristonho "não sai de mim, não sai de mim, não sai" da primeira parte.

No livro "Chega de Saudade", Ruy Castro cita uma entrevista, para o "Cruzeiro", em que Alaíde Costa, solicitada a definir a Bossa Nova, respondeu: "Acho que Bossa Nova é toda música em que entram bemóis e sustenidos". Por mais desajeitada que possa parecer, a frase tem um fundo de razão: as alterações das composições de Jobim, todas aquelas quintas diminutas e nonas menores de que suas harmonias estão recheadas, parecem responder mais aos movimentos da linha melódica, muito elaborada, do que às exigências do baixo, que em geral é reduzido a um esqueleto. A forma da composição se estrutura a partir do canto, e não do baixo. É por isso que suas melodias, embora muito contidas em aparência, possuem um forte impacto emocional: cada pequena transformação, cada modificação de semitom, gera uma mudança no sentido geral da composição.

O acidente, em Tom Jobim, é o fundamental. "Desafinado" é quase o manifesto disso: uma canção inteiramente composta sobre as notas "erradas". Mas há outros exemplos marcantes: o si natural sobre a palavra "paz", que encerra a introdução de "Se Todos Fossem Iguais a Você" e faz com que o período acabe com uma falsa relação; em "Insensatez", a frase "coração mais sem cuidado", em que as notas mais em evidência são todas estranhas aos acordes; inversamente, a inteira linha melódica de "Sabiá", que é relativamente simples, mas é submetida a harmonizações sempre diferentes, quase todas muito ousadas.

Quem se atreveria a mudar esses detalhes? É muito menos comprometedor alterar as notas fundamentais do baixo do que qualquer um desses "bemóis e sustenidos" aparentemente acidentais, que Alaíde Costa sentiu, com uma intuição no fundo correta, como uma característica marcante da Bossa Nova. Quando João Gilberto acompanhou no violão Elizeth Cardoso, na primeira gravação de "Chega de Saudade", a harmonia de Jobim encontrou finalmente uma colocação rítmica adequada, entre um baixo ao essencial e uma linha melódica extremamente livre, flutuante. As durações oscilantes da batida de João são a tradução rítmica perfeita das alterações harmônicas de Tom. Antecipando os acordes na região central, em relação ao pulso marcado pelo baixo, é possível fazer com que as notas graves não carreguem a harmonia, mas, ao contrário, sejam antecipadas e conduzidas por ela. Livre dessa função de apoio, a linha do baixo, embora muito simples, se torna melódica, quase um contracanto. Em muitas gravações, de fato, ouvindo Jobim cantarolá-la enquanto toca.

A principal diferença entre a escrita de Jobim e a dos compositores norte-americanos de jazz está justamente nessa primazia do canto e, por meio do canto, da fala. Vocação fundamental do jazz é a improvisação instrumental. Uma peça jazzística satisfatória é aquela que pode se tornar um standard, ou seja, servir de base para um número infinito de variações. Por isso, o cerne da composição é o equilíbrio da progressão harmônica, que deve ser maleável, mas solidamente estruturada, para que seja repetida sob outras linhas melódicas sem perder seus traços característicos.

As frases musicais devem ser construídas de tal modo que possam ser segmentadas com facilidade e cada segmento ser substituído por outro de livre escolha, sem que o equilíbrio geral seja prejudicado. Um jazzista nunca escreveria uma frase longa e assimétrica como a da seção central de "A Felicidade", porque é quase impossível improvisar sobre ela. Além de ser muito comprida, sua estrutura harmônica é pouco diferenciada e muito matizada para as exigências da improvisação. Em outras palavras, há poucas mudanças de centro tonal e, em compensação, muitas alterações cromáticas dos acordes. Embora essas alterações não sejam estruturais do ponto de vista da harmonia clássica, são insubstituíveis: não há como modificá-las sem tornar irreconhecível o desenho melódico. Por isso, as improvisações sobre temas de Bossa Nova são muito tímidas, ou meramente ornamentais: os detalhes não podem ser alterados significativamente, porque o essencial está no detalhe.

Certamente, a técnica harmônica de Jobim deve muito ao jazz. No entanto sua maneira de construir melodias e harmonizá-las remete à sua formação erudita. O precedente mais imediato parece ser Villa-Lobos, sobretudo o Villa-Lobos dos movimentos lentos das "Bachianas", que criava melodias intermináveis transportando para cima e para baixo poucos intervalos fundamentais. Com efeito, se ouvirmos em sequência a "Ária" da "Bachiana nº 5" e "Chega de Saudade", se torna evidente que as duas obras pertencem à mesma família melódica. Mas podemos remontar mais atrás, à harmonia do impressionismo francês, que está na base também do jazz, mas que Jobim conhecia diretamente, como revela, por exemplo, a valsa juvenil "Imagina". Chopin é outra presença constante na música de Jobim: será suficiente comparar "Retrato em Branco e Preto" com o "Estudo, op. 10, nº 6", ou "Insensatez" com o "Prelúdio em Mi Menor".

Mais que semelhanças pontuais, é a concepção geral que é parecida. A tradição musical erudita utilizava duas maneiras fundamentais para garantir a unidade de uma peça: a variação e o desenvolvimento. Na variação, a estrutura harmônica e métrica do tema se mantém estável, enquanto o revestimento melódico e rítmico muda. No desenvolvimento, ao contrário, é o motivo melódico e rítmico que se desdobra, criando estruturas harmônicas e métricas sempre diferentes. No primeiro caso, a forma geral determina o particular. No segundo, é o elemento individual, o pormenor, que gera as formas. Os compositores de jazz variam. Tom Jobim, caso raro, senão único, na música popular, desenvolve. Ou seja, em vez de repetir por um certo número de vezes um giro harmônico, modificando-o nos detalhes, parte de um detalhe, uma pequena célula melódica, para criar longas sequências que nunca voltam exatamente sobre elas mesmas.

Em "Se Todos Fossem Iguais a Você", por exemplo, uma das primeiras parcerias com Vinícius, a frase principal, que se segue imediatamente à introdução, é composta a partir de uma pequena célula de três notas, repetida em progressão descendente. Apenas num ponto esse movimento para baixo se inverte, nas últimas três sílabas do verso "que maravilha viver". O lá bemol, a nota mais aguda da frase, é introduzido por um salto ascendente -modesto, mas marcante, por ser o único na contramão no movimento geral da frase e por ser antecipado pelo lá bemol do acorde diminuto, meio compasso antes. Quando cantamos esse trecho, temos a impressão de que essa conclusão é o elemento mais característico da melodia.

No entanto ela nunca mais reaparece na canção. O que encontramos, daí para frente, é um desdobrar-se contínuo daquele pequeno motivo de três notas, criando melodias de comprimento e perfil sempre diferentes, que lembram a frase inicial, mas nunca a citam por completo. Em outras palavras, a canção não possui uma estrutura fixa, determinada por uma repetição de segmentos estanque, mas flui livremente a partir das mutações de uma unidade melódica mínima.

Salientar as diferenças entre a música de Jobim e a dos compositores norte-americanos responde indiretamente a uma velha questão, que seria oportuno abordar agora de um outro ponto de vista: se a Bossa Nova é samba ou jazz, se é evolução natural da cultura musical brasileira ou adaptação de um modelo importado. É uma pergunta ociosa: o próprio samba, afinal, finca parte de suas raízes em gêneros estrangeiros como a polca e a habanera; o tango brasileiro de Ernesto Nazareth deve às mazurcas de Chopin tanto quando ao choro e ao maxixe.

O que faz a grandeza da música popular brasileira não é a existência de uma linguagem nacional "pura" nem de gêneros estritamente populares, mas a capacidade de fundir e adaptar técnicas e estilos das proveniências as mais variadas. Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação nítida entre práticas musicais "altas" e "baixas". No século 19, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a processão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi. Até na música popular do período "clássico", entre as décadas de 20 e 40, há uma influência evidente da música de salão do início do século, tanto nos versos parnasianos como na elegância melancólica das melodias.

No entanto o caso da Bossa Nova é diferente: desde logo foi identificada com a classe média carioca, a dos apartamentos à beira-mar e por isso considerada por parte da crítica como um mero produto de exportação. Não que a identificação com uma classe social determinada fosse totalmente descabida: aquela música era expressão de uma sociedade mais articulada, e essa sociedade representava a elite -não a elite do poder, mas a da cultura, a mesma que se reconhecia na arquitetura de Niemeyer, nos jardins de Burle Marx, nos relevos espaciais de Hélio Oiticica, na prosa de Guimarães Rosa e

Clarice Lispector. Pela primeira vez o Brasil oferecia ao mundo uma imagem que não era apenas sedutora pelo exotismo, mas relevante pelo projeto modernizador que propunha.

Na Bossa Nova, a originalidade tinha raízes múltiplas. Antonio Carlos Jobim vinha de uma família culta: o pai era diplomata e poeta. Ele conhecia, como já vimos, a harmonia impressionista da escola francesa, adorava Villa-Lobos, se formara profissionalmente com arranjadores semi-eruditos, como Leo Perracchi e Radamés Gnatalli. O jazz com que entrou em contato na década de 50 era o de uma época de ouro, provavelmente o mais sofisticado e criativo de toda a história gloriosa desse estilo. Do jazz de sua época, Jobim absorveu alguns procedimentos harmônicos. Sobretudo aprendeu a leveza, a busca do essencial, o enxugamento dos meios. Mas virou o jazz pelo avesso.

A Bossa Nova é transmitida com tanta frequência em elevadores e em aviões não apenas porque é agradável, mas porque expressa perfeitamente uma ascensão sem esforço. No entanto essa facilidade de movimento é impregnada de melancolia, porque quem corre assim, sem que ninguém o empurre, é o tempo. O jazz rejuvenesce a cada volta do giro harmônico, porque ele faz o tempo -é um triunfo sobre o tempo.

Na Bossa Nova, a volta à primeira parte da canção é o retorno a um lugar que não é mais o mesmo, porque o tempo passou à nossa revelia. O que se acumulou na viagem não é energia, mas experiência. O tempo triunfa sobre nós, nessas músicas, mas se abandonar a ele é prazerosamente sábio, ainda que um pouco triste. Até do ponto de vista técnico, a batida da Bossa Nova não é exatamente uma síncope, um contratempo, mas um atrás-do-tempo ou um antes-do-tempo. As versões "muzak" das composições de Jobim geralmente apagam esse aspecto, transformando suas melodias sem repetições numa pulsação cíclica e vazia. Permanece no entanto a sensação de vôo, de absoluta ausência de peso, que sentimos quando nos deixamos arrastar.

Por lutar contra o tempo, o jazz se torna imitação do trabalho. A criação de um infundável número de variações a partir de um modelo preestabelecido remete a um sistema de produção industrial, embora desse sistema represente a face feliz, liberada -o prazer da produção em si, como uma energia continuamente renovada. A Bossa Nova é imitação do tempo da conversa: uma sequência de momentos insubstituíveis, porque cada um se carrega de um significado afetivo que não pode se repetir.

É típico da sociedade brasileira, e em particular da carioca, que as relações interpessoais sejam mais importantes que as relações de trabalho. O viajante que se maravilha em ver tanta gente passeando à beira-mar no Rio de Janeiro não se surpreenderia em ver o mesmo número de pessoas, igualmente ociosas, numa avenida da Europa ou da América do Norte. O que o espanta é que os cariocas ao longo da praia não se pareçam com gente que trabalha -que não tenham sido educados a carregar as marcas de suas profissões como elementos de identificação social.

Essa postura pode ter origens antigas e escusas: é eco de uma sociedade escravista, em

que o trabalho era considerado diminuição de estatuto social. Na década de 50, no entanto, quando o Brasil passou por um processo rápido de modernização, seu sentido mudou radicalmente. Tornou-se o sinal de um humanismo doce, discreto, que absorve as novas tecnologias e os novos padrões de consumo sem se deixar moldar totalmente por eles. O país entrava na era dos consumos sem ter passado pela fase heróica e sombria da industrialização. Por um breve momento encarnou a esperança de uma modernidade leve -lúdica e eficiente como um drible de Pelé, natural e culta como um jardim de Burle Marx, exata e solta como uma melodia de Bossa Nova. Tom Jobim foi a expressão mais popular, e provavelmente a mais adequada, dessa ambição.

A partir de 1964, a utopia foi aparentemente enterrada por uma industrialização brutal e totalitária, mas continuou e continua ressurgindo teimosa, nas músicas, nos livros, nos projetos arquitetônicos, nas obras de arte, nos campos de futebol.

É um sinal de passageira sabedoria da classe política brasileira que Jobim tenha sido encarregado de compor a música para a inauguração de Brasília, junto com Vinicius de Moraes. Com efeito, tanto a arquitetura de Niemeyer como a música de Tom Jobim são expressões plenas da delícia do instante singular, em face da volúpia da repetição; da preservação do halo afetivo da palavra e do espaço, em face da busca da expressão precisa, cortante. Bossa Nova, em face do jazz -não negação, mas complemento necessário. Caetano Veloso já disse que o Brasil ainda há de merecer a Bossa Nova. A música de Tom Jobim, então, é uma promessa que o Brasil fez ao mundo, e ainda não cumpriu.

---

**Lorenzo Mammì** é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP e autor, entre outros, de "Volpi" (Cosac & Naify).

URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>

Acesso em 7 mar. 2013.