

## Introdução

Esta dissertação divide-se em duas partes que são, ao mesmo tempo, distintas e complementares - um pouco como Apolo e Dioniso na filosofia de Nietzsche. O tema principal de ambas é a bossa nova, mas algumas diferenças de foco precisam ser ressaltadas.

Na primeira parte, a bossa nova é analisada à luz da filosofia estética presente em *O Nascimento da Tragédia*, primeiro livro publicado de Nietzsche. Não se trata aqui de achar “analogias musicais” para os conceitos de Nietzsche. Tampouco pretendo simplificar a bossa nova para que caiba nos tópicos de sua filosofia. Apenas parto do princípio de que nossa música constitui um modo de reflexão tortuoso e original, onde o paradoxo é uma constante, e que demanda um pensamento plástico que ultrapasse a abstração lógica, como o de Nietzsche. O que se pretende é utilizar os conceitos presentes no primeiro livro do filósofo alemão para marcar as conquistas musicais do movimento que inaugura a moderna canção brasileira. Talvez essas conquistas identifiquem-se muito mais com Apolo do que com Dioniso, como poderá se perceber ao longo do capítulo. Para essa percepção contribui o fato de que a figura central da primeira parte é João Gilberto, talvez nossa personalidade musical mais comedida e coerente – mais apolínea, portanto.

Na segunda parte o foco se desloca para o discurso amoroso na canção brasileira, com ênfase nas inovações da bossa nova. Há uma tentativa maior de situar o movimento na história da música popular para melhor expor suas singularidades em relação ao que lhe antecedeu. Por isso, dois capítulos são dedicados a uma retrospectiva da tradição das canções amorosas no Brasil. Não há qualquer pretensão de se fazer uma história completa e abrangente – ainda que resumida. Minha intenção foi apenas destacar alguns marcos na elaboração dessa tradição: as modinhas de Caldas Barbosa, os sambas românticos de Noel, momentos em que a canção flerta com a linguagem culta da literatura, e a remodelagem do samba-canção com o registro mais coloquial de Lupicínio Rodrigues, retomando uma espécie de elo perdido com o primeiro exemplar do

gênero, a canção *Linda Flor*. Se na primeira parte o principal representante da bossa nova é João Gilberto, na segunda é Tom Jobim quem dá o tom.

As partes são complementares no sentido de que, além de priorizarem a bossa nova como objeto, ambas tentam destrinchar o ponto mais marcante desse estilo musical - a saber, sua capacidade de *contenção* e *equilíbrio*. Seja no jogo entre voz e violão em João ou nas melodias mínimas de Jobim, sustentadas por uma complexidade harmônica jamais vista em nossa canção, o que está sendo analisado são os artificios musicais que fazem da bossa nova uma música enxuta, depurada, quase essencial. Dessa forma, a primeira parte propicia uma compreensão mais ampla da segunda, ao mesmo tempo em que esta a situa melhor. Enquanto uma coloca em cena o novo modo interpretativo inaugurado por João Gilberto, a outra privilegia o modelo harmônico-melódico criado por Jobim. A bossa nova é sobretudo a integração desses dois elementos.

E as letras das músicas? Há, entre os estudiosos de nossa canção, uma tendência a entronizar Tom e João como as duas principais figuras da bossa nova, colocando em segundo plano Vinicius de Moraes, o mais célebre letrista do movimento. Creio que essa tendência é justificada por alguns motivos. O primeiro é que Vinicius dividiu o papel de pai da poética bossanovista com Newton Mendonça e com o próprio Tom Jobim. Vinicius escreveu as letras de *Chega de Saudade* e *Garota de Ipanema*, dois grandes marcos do movimento. Mas foi Newton Mendonça e Jobim que escreveram *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*, músicas que, pelo grau de ironia e capacidade metalingüística, talvez tenham sido até mais fundamentais na formulação conceitual da bossa nova como movimento. O próprio Jobim considerava que *Desafinado* era sua primeira composição rigorosamente bossanovista (Augusto, 2002, p.49).

Um segundo ponto importante é que as letras geralmente eram feitas sobre a melodia já pronta. Salvo raríssimas exceções, Vinicius recebia a música pronta de Jobim e a partir disso começava a criar a letra em constante diálogo com ele – e o mesmo acontecia com as parcerias com Carlos Lyra, Baden Powell, e entre Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal. O compositor interferia ativamente no trabalho do poeta, muitas vezes pedindo para Vinicius refazer os versos. O talento de Vinicius foi saber traduzir em palavras as intenções musicais de Jobim, mas é difícil vislumbrar nele uma intenção ou projeto estético definido – como se pode

fazer com Tom e João. Mesmo a contenção que tanto caracterizou a estética da bossa nova parece ter sido muito mais um estímulo externo à poesia de Vinicius do que propriamente um fruto do desenvolvimento orgânico de sua arte.

“Submetido aos espartilhos da melodia, Vinicius perdia um de seus mais graves defeitos, a escrita abundante e prolixa, para se tornar um escritor mais comedido e aplicado no trato com as palavras. Ao contrário de Vinicius, um homem sempre atraído pelo esbanjamento e pela indefinição, Tom era um rapaz de formação estética mais exata (...)” (Castello, 2005, p.18).

De fato, no disco que é considerado o marco inaugural da bossa nova, *Canção do Amor Demais*, há uma composição de Vinicius chamada *Serenata do Adeus*, que demonstra bem o pendor dramático que seria amenizado nas parcerias com Tom:

*Ah, mulher, estrela a refulgir*

*Parte, mas antes de partir*

*Rasga o meu coração*

*Crava as garras no meu peito em dor*

*E esvai em sangue todo amor*

*Toda a desilusão*

Nada mais distante das letras solares que formariam a poética bossanovista. Apesar de ter sido considerado como um dos pais fundadores do novo estilo musical, a contribuição de Vinicius no âmbito de uma nova poética em nossa canção parece muito menos nítida do que a contribuição de Tom no campo harmônico ou a de João na forma interpretativa. A grande contribuição de Vinicius, ao que parece, refere-se mais ao novo status do músico popular no Brasil, que sua aura de reconhecimento no meio erudito ajudou a iluminar. Mesmo no que se refere à utilização de um registro mais coloquial nas letras, veremos que muitos nomes já vinham trabalhando nessa linha antes de Vinicius. Ademais, é preciso lembrar que Jobim foi ele próprio um grande letrista, dono de um estilo ultra comedido, presente em canções como *Corcovado*, *Fotografia* e *Outra Vez*, entre outras.

Isso tudo merece ser o objeto de uma pesquisa mais aprofundada. Optei por posicionar os holofotes na direção de Tom e João, tratando do conteúdo

poético das letras da bossa nova de forma um pouco mais generalizada, sem levar tanto em conta os seus autores.

É inegável que a bossa nova representa uma grande novidade em nossa música. De uma forma geral, ela nega os preceitos do sambas-canções que predominavam no cenário das rádios brasileiras nos anos 1950. O que torna interessante o embate entre a música de Tom e João e esses *sambas-de-fossa* é que, apesar de todas as diferenças, o amor é o tema central de ambas. No projeto da bossa nova o amor ocupa um lugar central que está impresso de forma inequívoca no lema *O Amor, o Sorriso e a Flor*, título do segundo álbum de João Gilberto, arranjado por Tom Jobim.

Mas, se a palavra ainda é a mesma – amor – seu significado ganha outras nuances com a música moderna. Ou seja, a palavra é re-significada; ou por outra: essa música vai conferir ao sentimento amoroso uma nova inflexão. Se, como diz Jurandir Freire Costa no livro *Sem Fraude Nem Favor*, o amor é uma crença emocional, um artefato cultural, algo que se aprende, podemos dizer que a bossa nova foi em parte responsável pela formulação e difusão de uma nova identidade amorosa no Brasil. O amor sofredor, desesperado, que traz inúmeros traços-clichês do amor-paixão-romântico, presente de forma inequívoca nos sambas de Lupicínio, será reformulado por uma nova gramática musical.

É preciso colocar a difusão dessa nova identidade amorosa nos termos da própria penetração cultural lograda pela bossa nova. O movimento de Tom e João cria uma bifurcação na música brasileira, mas não abole o caminho que o precedeu. O novo estilo nunca reinou hegemônico nas rádios brasileiras e seu tempo de vida foi inclusive bem curto – mais ou menos cinco anos, sendo logo depois substituído pela canção de protesto. A esse respeito, José Miguel Wisnik faz a seguinte colocação:

“A bossa nova veio pôr um fim a esse estado de inocência já integrado e ainda pré- ‘MPB’; ela criou a cisão irreparável e fecunda entre os dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos de ‘brega’, e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música ‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado” (Wisnik, 2004, p.209).

O discurso amoroso da bossa nova vai *conviver* com muitos outros e não se impor como hegemônico. Trata-se de uma nova possibilidade que se mantém até os dias de hoje como opção, não como norma. Ela diz respeito à sensibilidade de uma classe social específica numa época específica.

Poucas vezes a cultura brasileira apresentou um produto tão bem acabado quanto a música de João e Tom. Creio que boa parte do fascínio da bossa nova vem desse fato. O talento dos dois músicos soube fundir o substrato da canção popular brasileira – que já era bastante heterogêneo e misturado - com outras formas musicais e formular, a partir disso, uma síntese equilibrada que se enraizava no solo firme do passado ao mesmo tempo em que apontava para os possíveis e grandiosos futuros. Com a bossa nova, um novo estágio cultural parece ter sido alcançado. Seu triunfo avassalador nas paradas de sucesso norte-americanas e a influência que ela exerceria sobre a música de diversos países eram a prova da enorme vitalidade cultural do Brasil e de sua capacidade de oferecer ao mundo produtos culturais que, ao mesmo tempo em que eram afinados com as expectativas de uma arte cada vez mais internacionalizada, conseguiam impor a singularidade local.

Nas palavras de Tom Zé, o efeito do lançamento de *Chega de Saudade*, de Tom e Vinicius, com a voz e o violão de João Gilberto teria sido o seguinte: “No início do ano de 58 o Brasil era um anônimo país exportador de matéria-prima. Num fenômeno jamais conhecido na história antiga ou na modernidade, terminou o ano exportando arte” (Zé, 2003, p.132). Além disso, a bossa nova também seria peça importante no processo de desrecalque que o país tentava no fim dos anos 1950 – assim como o futebol campeão do mundo. Ela nos levou a rever nosso acervo, nossos gostos e, sobretudo, nossas possibilidades.

A música de Tom e João encarnava uma utopia na medida em que representava a entrada do Brasil na modernidade sem que com isso se precisasse abrir mão de alguns traços queridos de nosso passado. Trata-se de um lugar intermediário entre natureza e cultura, história e pré-história, onde as seduções do moderno e do arcaico convivem pacificamente. A sofisticação da bossa nova vem dessa capacidade de conciliar os opostos, de transitar entre eles, de criar junções inesperadas entre termos outrora excludentes. Por isso a escolha do pensamento de Nietzsche: um pensamento que sempre lutou contra o dualismo, que muitas

vezes apresentava uma solução mais plástica do que lógica e que incorporou a “dissonância” ao próprio sistema filosófico. Um pensamento que guarda algo da fluidez da canção popular, abarcando cordialmente os opostos, atenuando ou abolindo distâncias, pensando a contradição e o conflito como partes integrantes do sistema.