

1.1

Autoconsciência e recriação do passado

A bossa nova não foi somente um estilo musical, mas um “estado de espírito”. Uma série de características lhe desenhava uma fisionomia que ia muito além do estrito âmbito musical. Nesse sentido, ela foi a expressão vigorosa e clara de um tipo de civilização específico, de uma “visão de mundo”. Havia, portanto, uma consonância entre ela e diversas outras manifestações artísticas do seu tempo – havia uma espécie de “diretriz estética comum” que conferia certa identidade às produções culturais do fim dos anos 1950.

Essa nova “diretriz estética” está vinculada a uma concepção de modernidade e, sobretudo, ao desejo de reavaliar e reformular a cultura brasileira nos termos *dessa* modernidade. Há, nesse processo, uma considerável dose de autoconsciência, no sentido de que a cultura tateava um novo caminho, que apontava para o desenvolvimento de uma sensibilidade nascente. A pesquisadora Santuza Naves escreve que “os músicos que viveram esse momento são unânimes em relatar que havia ‘algo no ar’, como se, coincidentemente, todos procurassem por novidades em termos musicais” (Naves, 2001, p.13). Tratava-se da busca por uma forma musical compatível com determinada visão do mundo “moderno”, e que exigia o despojamento e a simplicidade como princípios estéticos básicos.

Esse gosto pela concisão, tão caro à bossa nova, converge, por exemplo, com as propostas da poesia concreta, expostas por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari nos anos 1950. É o próprio Augusto de Campos, em artigo publicado no calor do momento, em 1960, quem descreve as relações entre a bossa nova - com seu espetacular “salto qualitativo” -, e a poesia concreta:

“Nota-se em algumas letras do movimento bossa nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo nas letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação). (...) Assim, algumas letras da bossa nova configuram uma tendência que, de certa forma, numa faixa de atuação própria – a da canção popular – corresponde às manifestações da vanguarda poética, participando com ela de um mesmo processo cultural” (Brito, 2005, p.38).

Há outros paralelos possíveis de consonância entre a bossa nova e a renovação da arte brasileira em diversos outros campos, como, por exemplo, nas correntes abstracionistas que deram a tônica do cenário das artes plásticas nos anos 1950 – como o neoconcretismo – na busca pela simplificação, pela expressão da forma pura, da linguagem pura, sem referências figurativas.

Tom Jobim e João Gilberto conheciam como poucos a tradição da canção popular brasileira. Em 1952, Tom Jobim se tornaria empregado da gravadora Continental. Seu trabalho era escrever as partituras de músicas de autores que compunham apenas de ouvido – entre eles, grandes sambistas como Monsueto Menezes -, e cuidar das orquestrações dos discos de intérpretes como Jorge Goulart, Nora Ney, Os Cariocas e Carmélia Alves, entre outros. Na gravadora, Tom envolveu-se com a elite da música popular brasileira da época, gente como Dorival Caymmi, Pixinguinha, Assis Valente, Ary Barroso, Braguinha, Jacob do Bandolim, Antônio Maria, Ismael Neto e Radamés Gnattali. De posse desse extenso repertório, com o auxílio de uma sólida formação erudita, convivendo com alguns dos mais decisivos nomes da canção brasileira, o maestro estava apto para, junto com João Gilberto – também intérprete já com amplo domínio de nosso cancioneiro - recriar a canção nacional.

O poder da bossa nova está em sua capacidade de síntese. Sua marca maior é a contenção. Colocando isso em imagem, o novo estilo musical seria como a concentração do universo da canção em uma casca de noz. Melhor: a concentração de todas as conquistas da linguagem cancional, desde as primeiras gravações na década de 1900 até os sofisticados sambas-canções dos anos 1950, na voz e no violão de João Gilberto. Esse é, desde o início de sua trajetória, o projeto artístico do cantor baiano: na ânsia por despojamento, alcançar a “canção absoluta” – uma canção que, por dispensar todos os elementos decorativos, todos os acessórios, retornaria ao essencial: a relação entre canto e fala. Esse projeto tem como complemento a criação de um novo repertório, também mais adequado aos novos ares que o Brasil respirava, que ficaria a cargo, sobretudo, de Tom

Jobim. “Sem ele, a bossa nova seria uma expressão vaga, mais costume do que estilo” (Mammì, 1992, p.65)¹.

Trata-se, portanto, de despir a canção de seus invólucros e chegar, assim, ao osso da linguagem. Mais do que um movimento específico no tempo, isso vem a ser um gesto que se estende para além do momento que o ensejou. Por isso, Luiz Tatit diz que

“uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como intervenção ‘intensa’ – que durou por volta de cinco anos (1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade. Outra coisa é a bossa nova ‘extensa’ que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da “canção absoluta”, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (Tatit, 2004, p.179).

A bossa nova é um projeto de depuração, um modelo de concisão para a canção brasileira. A música que, conforme coloca Luiz Tatit, se transformou em “marca nacional de civilidade”, prima pela medida e pela autoconsciência dos seus processos de construção. O fim dos anos 1950, profundamente marcado pelo desenvolvimentismo empreendido pelo governo de Juscelino Kubitschek, pela fé no progresso e pela crença de que finalmente o país ocuparia um lugar ao lado das demais nações desenvolvidas do mundo, trouxe também uma recriação simbólica do próprio Brasil – para a qual a música de Tom, João e Vinícius colaboraria de forma decisiva. No campo estético, o objetivo era estabelecer uma ruptura com tudo que representava uma imagem exótica do país, que tendia invariavelmente para o exagero caricatural – por exemplo, o chapéu de frutas de Carmen Miranda – e instaurar o retrato de uma nação que se tornava relevante pela proposição de um projeto concreto e singular de modernidade.

Essa vontade de provar ao mundo a relevância e o lugar da cultura brasileira, sua capacidade de se tornar moderna, de ultrapassar a si mesma, pode ser facilmente percebida em testemunhos de artistas da época, como nesse de Oscar Niemeyer acerca de suas viagens para divulgar a moderna arquitetura brasileira no Velho Mundo: “... nós corremos a Europa mostrando que o Brasil

¹ A contribuição de Jobim para fundar um estilo específico com a bossa nova será abordada mais detalhadamente na segunda parte desta dissertação.

sabe, que nós não somos índios, que a América Latina tem que se impor, que nós sabemos das coisas”².

Não se trata, contudo, de uma simples ruptura com o passado, mas de uma releitura; não se está inventando nada do zero. O passado é um modelo a ser recriado, redefinido, filtrado. A autoconsciência da bossa nova vem, sobretudo, do fato de que, naquele momento histórico, seus principais artífices puderam “redefinir esse modelo” com uma liberdade tremenda, a ponto de Chico Buarque colocar a história da canção popular brasileira nos seguintes termos: “Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo – e pronto”³. Em artigo recente, Francisco Bosco sintetiza a contribuição do Poeta da Vila:

“Noel é aquele que define e consolida a forma da canção, é o mestre maior da forma, do estabelecimento de uma forma. Assim, com Noel e os demais grandes compositores a década de 1930 a canção popular se afirma como canção popular: linguagem própria, irredutível à cultura erudita, musical ou literária, linguagem com compromissos de inventividade artística e sucesso comercial, linguagem atrelada ao cotidiano brasileiro, cuja história ela ajudava a criar e contar, linguagem do samba, ritmo que sintetizava séculos e séculos de sonoridade brasileira, e que a partir daí viria a se confundir com a própria identidade do país” (Mammi, 2007, p.53).

A diferença é que, enquanto Noel Rosa está definindo os critérios da nossa canção – com a ajuda de bambas como Sinhô e Ismael Silva – como produto comercial, caminhando lado a lado com o desenvolvimento do mercado radiofônico, de forma tateante, na base do acerto e do erro, dos sucessos e insucessos, Tom e João interferem sobre uma linguagem tarimbada, bastante madura, que já sofrera os acréscimos de compositores e intérpretes como Ary Barroso, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Lupicínio Rodrigues e Dorival Caymmi, entre tantos outros. Por isso, em seu estudo pioneiro, Luiz Tatit constata o “domínio total da linguagem” logrado pelos fundadores da bossa nova e afirma que “João Gilberto e Tom Jobim tiveram, naquele momento, a canção brasileira nas mãos. Debulharam-na e mostraram a medula” (Tatit, 2004, p.175).

² Essa declaração consta do documentário “A Vida é um Sopro”, dirigido por Fabiano Maciel, 2007.

³ Trecho retirado da entrevista concedida ao jornalista Fernando de Barros e Silva, sob o título de “O Tempo e o Artista”, publicada na Folha de São Paulo em 26 de dezembro de 2004.

É preciso compreender em que sentido a canção popular executa seu “salto” rumo à modernidade. Em seu estudo sobre o movimento de Tom e João, Bosco Brasil desenvolve o tema da seguinte forma:

“A posição da bossa nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época. (...) O movimento bossa nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém” (Brito, 2005, p.26).

Mais de quarenta anos depois, Francisco Bosco retoma o tema: “A bossa nova remodela a canção formatada na década de 1930 na medida em que, sem romper com ela, a um tempo consagra-a como tradição e utiliza-a como base e inovação estética”. Há, portanto, uma

“relação ambivalente da bossa nova com a canção formatada pela década de 1930, relação de inserção e subversão por dentro, ambivalência que o termo ‘remodela’ pretende circunscrever. A bossa nova tem os mesmos elementos da canção que lhe serve de base – canto, melodia, harmonia, letra, ritmo – mas estes se encontram reorganizados, submetidos a uma outra economia que modifica o jogo de suas relações internas” (Bosco, 2007, p.54).

É por isso que a maioria das críticas sofridas pela bossa nova na ocasião do seu surgimento não diz respeito à *compreensão* do novo estilo em si, a uma dificuldade de recepção e assimilação dos seus ouvintes. As críticas derivam de uma postura ideológica que contrapunha a música de Tom a concepções de “pureza nacional”, e que a acusavam de ser excessivamente influenciada pelo *jazz* e distante das *raízes* de nossa canção popular. Especialmente esta segunda acusação parece absurda, na medida em que a bossa nova constitui o próprio momento em que essas “raízes” são concebidas, reconhecidas como tal.

Ao longo de sua existência, Tom Jobim se esforçaria por desfazer essa teia de equívocos que se teceu em torno da bossa nova e de seu nome. Os críticos de Tom e João custaram a entender – ou não entenderam – que

“(...) para a bossa nova a assimilação da riqueza contida na música americana estava claramente associada ao aprimoramento das condições de realização de seu objetivo precípua: a proposição de composições e reinterpretações que fossem, por si só, um leitura essencial das canções brasileiras produzidas até então” (Tatit, 1995, p.161).

Em suma, os arautos da bossa nova não apenas lançavam as bases para uma nova concepção musical dentro de uma linguagem que já possuía determinada consistência, como também criavam – ou estabeleciam - um cânone; delimitavam o espaço de uma tradição através do *gesto extenso*⁴ de Tom e João. Trata-se do “momento em que a posse plena e a autoconsciência completa de um código correspondem à sua perda enquanto linguagem natural” (Mammì, 2007, p.218). Paradoxalmente, a “ingênua” bossa nova representava a própria perda da ingenuidade no desenvolvimento espontâneo da música brasileira. Ela joga luz sobre *determinado* passado da música brasileira - não apenas se relaciona com uma tradição já existente e consolidada, mas *cria* essa tradição - e, ao criá-la, seleciona aquilo que é compatível com seu projeto musical; e descarta o que não é.

A esse respeito, escreve o musicólogo Lorenzo Mammì:

“Depois de Tom Jobim e João Gilberto, o desafio era demonstrar que a música popular mais inovadora não era apenas ruptura, mas também prolongamento, ponto de chegada de algo que o repertório anterior já prometera. Mas era necessário, então, estabelecer uma idéia consensual e unitária, ainda que vaga, do que a música popular é, uma definição que abarcasse gostos e gêneros até então divergentes. Em outras palavras, a própria afirmação de continuidade que pela primeira vez se tornava necessária obrigava a reconhecer um distanciamento. Ao voltar do morro, a segunda geração da bossa nova (Nara Leão, Carlos Lyra etc.) deixava claro que a frente de inovação da música popular já tinha saído de lá, e que compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho ou Noel Rosa já assumiram o estatuto de ‘clássicos’: a música popular deixava de ser fluxo contínuo e indeterminado de entretenimento musical e se tornava uma fonte, à qual se remontava com uma certa reverência e precisão filológica. O termo ‘MPB’ surge nesse momento” (Mammì, 2007, p.219).

Ao mesmo tempo em que se projetava no futuro, como revolução estética num país que mirava empolgado para a frente, a música de Tom e João criava uma *sensação de afastamento* em relação àquilo que passou a denominar como *passado*, ou, nas palavras de Lorenzo Mammì, *fonte*. Quando é lançada a primeira gravação de *Chega de Saudade* com a voz e o violão de João Gilberto, em 1959, de súbito tudo aquilo que não era bossa nova torna-se “velho”, antiquado. Como num passe de mágica, o novo estilo musical escancarava as portas do futuro de nossa canção – ou, parafraseando Chico Buarque, “remodelava tudo”. Mais do

⁴ Termo utilizado por Luiz Tatit em *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

que isso: ao criar um novo modo de conceber a canção, a bossa nova influenciaria tanto o futuro quanto o passado.

Das 12 faixas gravadas em seu primeiro LP – *Chega de Saudade*, finalizado em fevereiro de 1959 – quatro eram sambas de compositores surgidos nos anos 1930-40: *Morena Boca de Ouro*, de 1941, e *É Luxo Só*, de 1957, ambas de Ary Barroso; *Rosa Morena*, composta por Dorival Caymmi em 1942, e *Aos Pés da Cruz*, de Marino Pinto e Zé Gonçalves, criada em 1942. Acontece que, a *Rosa Morena* e a *Morena Boca de Ouro* de João Gilberto são, e ao mesmo tempo não são, totalmente diferentes daquelas que lhe serviram de modelo. João é aquilo que Luiz Tatit chama de *recompositor*. Como cantor e instrumentista, ele vai revisitar o passado da música brasileira à luz das conquistas harmônicas e rítmicas da bossa nova. E assim continuaria fazendo João Gilberto ao longo de sua carreira – muitas vezes regravando diversas vezes a mesma canção (*Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça é a recordista, tendo sido regravada seis vezes).

O cantor baiano tiraria do esquecimento pérolas de autores até hoje obscuros para o grande público - como Denis Brean (*Bahia com H*), Armando Marçal e Alcebíades Barcellos (*A Primeira Vez*), Carlos Coqueijo e Alcivando Luz (*É Preciso Perdoar*) e Bororó (*Curare* e *Da Cor do Pecado*), entre outros – revelando a grandeza do que antes parecia apenas medíocre e conferindo um caráter *atual* ao passado. As regravações de João nos passam a impressão de que o passado é pulsante, de que essas canções antigas possuem um encanto indefinível que não perece, e que raspando a casca envelhecida encontra-se um miolo vivo. Ele estava consciente do tesouro que a música brasileira já lograra acumular até ali – o fim dos anos 1950. Se no período inicial João gravou os então debutantes Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, uma vez que a bossa nova havia se consolidado ele se dedicaria a revirar o baú da canção brasileira. Certa vez, João teria confidenciado a Caetano Veloso que achava uma irresponsabilidade compor músicas novas quando havia tantas jóias esperando por uma gravação definitiva. Mas nem por isso o baiano hesitou em gravar *Me Chama*, do roqueiro Lobão. O crítico de artes plásticas, Rodrigo Naves, traduz essa relação de João com o passado da seguinte forma:

“João Gilberto é o que podíamos ter de melhor: a capacidade de lidar com o passado, com o que fomos, de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso(...). Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente” (Mello, 2001, p.82).

Pela voz e pelo violão passariam quase todos os grandes compositores do cancionário popular – sobretudo os compositores de samba, gênero por excelência das regravações de João. Ser gravado por ele seria uma espécie de consagração, um passaporte para a eternidade. À sua maneira, João se tornou um historiador da música popular brasileira, sobretudo aquela compreendida entre os anos 1930 e os 1950. Curiosamente, jamais gravou qualquer canção de um dos mais importantes compositores desse período: Lupicínio Rodrigues.

Com a bossa nova nossa canção torna-se *autoconsciente*. Pode-se dizer que a própria bossa nova já nasce como gênero maduro, e que por isso é capaz de produzir, desde seu começo, canções metalingüísticas e com fino senso de ironia, como *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*. Em ambas, música e letra caminham juntas, comentando-se e definindo-se mutuamente, logrando o “isomorfismo” dos poetas concretos, revelando um domínio do processo de construção artística. Augusto de Campos comenta que, no caso de *Samba de Uma Nota Só*,

“(…) as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota (‘feito numa nota só’), a entrada de uma segunda nota (‘esta outra é consequência’), o retorno à primeira nota apresentada (‘e voltei pra minha nota’) etc., numa estreita inter-relação” (Brito, 2005, p.39).

Em *Desafinado*, espécie de música-manifesto do novo estilo, uma passagem harmônico-melódica que sugeria, para os ouvidos da época, uma autêntica desafinação, coincide, na letra, com a palavra desafinado – a interação é perfeita. O próprio título - e tema da canção - já aponta para isso, como nota Luiz Tatit:

“A desafinação, termo bastante impróprio – até porque as aquisições da bossa nova exigiam uma competência de afinação bem mais requintada que a dos cantores do passado -, correspondia ao efeito produzido pelo encontro da melodia da voz com os acordes dissonantes pouco utilizados até então. Era apreendida, em geral, como acidente local, intenso, como um deslize do canto que, em alguns momentos, perdia a sintonia com o acorde de fundo. Essa captação intensa é parodiada na célebre canção *Desafinado* quando a melodia que cobre o final da

frase ‘Se você disser que eu desafino, amor’ estaciona o canto sobre a nota mais alterada do acorde (uma quinta diminuta que, a rigor, tem a função de décima primeira aumentada), caracterizando aquele instante como o auge da desafinação” (Tatit, 2007, p.36).

A letra ironiza esta situação – ironiza, portanto, a nova complexidade harmônica *e melódica* lançada no seio de nossa música pelas canções de Tom e Newton Mendonça (que, segundo o pesquisador Ruy Castro, se revezavam ao piano na hora de compor suas parcerias). Sim, porque não há como entender plenamente o emprego dos famosos acordes dissonantes – recheados de quintas diminutas e nonas menores – se não se levantar sua relação com os novos padrões melódicos do movimento, presentes, sobretudo, nas canções de Jobim. São melodias repletas de cromatismos – deslizamentos em semitons – que trazem notas estranhas à tonalidade da música, batizadas, segundo o jargão, como “acidentes”. Na tradição que antecede a bossa nova, esses acidentes existem como algo esporádico, como efeito específico, que dinamiza as tensões internas da canção; na bossa nova eles se tornam estruturais, o detalhe a partir do qual se desenvolve a melodia. Como ressalta Lorenzo Mammi, “o acidente, em Tom Jobim, é o fundamental. *Desafinado* é quase o manifesto disso: uma canção inteiramente composta sobre notas ‘erradas’” (Mammi, 2002, p.14).

Por outro lado, a letra cria um argumento para isso, elabora uma explicação para o aparente desafino da voz que canta, do *eu* da canção, ao mesmo tempo em que o coloca como procedimento doravante *natural*:

Se você insiste em classificar

Meu comportamento de antimusical

Eu mesmo mentindo devo argumentar

Que isto é bossa nova

*Que isto é muito natural*⁵

Apesar de se tratar de uma “mentira” – com revela a letra – o argumento ganha força persuasiva pela estreita relação que estabelece com os elementos musicais. A *mentira* autodeclarada do enunciador é de certa forma refutada pela *verdade* da

⁵ Na transcrição das músicas de Tom Jobim – ainda que as letras não sejam necessariamente de sua autoria – sigo a lição do Cancioneiro Jobim.

fusão perfeita entre melodia e letra. A própria concepção de *mentira*, escancarada pelo texto, será relativizada pela música – a pretensa incapacidade de cantar afinado não poderia, no fim das contas, tornar-se uma grande novidade, uma *bossa nova*? O antinatural não poderia se converter em algo *muito natural*?

O *natural* ao qual se refere a letra da canção pode estar relacionado, também, a um tipo específico de interpretação que dominava o cenário musical da época. É preciso lembrar que a canção foi concebida por Tom e Newton com o intuito de ironizar os *cantores de dó de peito*, tidos como cultores do “malsinado bel canto” que a bossa nova tentaria colocar para escanteio⁶. Nesse sentido, *Desafinado* ganha estatuto de manifesto porque se posiciona – ironicamente – frente a uma tradição de intérpretes da música popular contra a qual se insurgiria: a tradição do uso excessivo da voz, do “canto soluçado”. A socióloga Santuza Naves aborda o tema da seguinte forma:

“De qualquer maneira, numa pauta mais individualista, os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 1950: a que se associava ao excesso, nas suas mais diferentes manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossanovistas” (Naves, 2001, p.10).

Esse novo modo de conceber a canção – que ganhava forma nas primeiras composições consideradas bossa nova, da dupla Tom Jobim e Newton Mendonça – vem associado, na letra da música, a um poderoso símbolo moderno, representante, entre outras coisas, da chegada de uma ampla gama de produtos importados que alimentariam o afã de consumo de uma classe média emergente. Refiro-me à câmera *rolley-flex*, com a qual o sujeito da canção fotografa a “imensa ingratidão” de sua amada. O próprio emprego do termo *rolley-flex* – nome de fabricante alçado a substantivo, assim como *bombril* ou *havaianas* – traz à tona a relação que a bossa nova mantém não apenas com a realidade de seu tempo, ou seu fascínio pela tecnologia, mas, sobretudo, esclarece sua postura em relação às influências internacionais, “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

⁶ Expressão usada por Augusto de Campos no artigo “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, de 1966 (Campos, 2005, p.56).

que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força” (Mammi, 1992, p.63).

Essa relação mais “livre e solta” com as influências internacionais não deve, contudo, camuflar a coerência da nova música com a tradição da canção popular, principalmente porque seu centro continua sendo, como para o samba, o canto. Quanto ao isomorfismo que caracteriza as duas canções acima analisadas, Augusto de Campos esclarece que

“é verdade que se pode detectar, na tradição da música popular, exemplos de um isomorfismo de 1 grau, imitativo ou fisiognômico (*Gago Apaixonado*, de Noel Rosa). No caso da bossa nova, porém, o processo se reveste de outras implicações, caracterizando-se por uma *intencionalidade crítica mais definida*, que supera as utilizações episódicas ou meramente caricaturais” (Brito, 2005, p.39).

Embora não pareça – pois sua dramaticidade está camuflada no clima jocoso da música, e se deixa perceber apenas em algumas passagens de maior tensão – *Desafinado* é uma canção de amor não correspondido. Creio que, por seu caráter jocoso e enganador, por sua forma superficial de lidar com um pequeno “drama” amoroso (o de um amante que é rejeitado por ser “desafinado”), o protagonista de *Desafinado* remete muito mais aos personagens malandros dos sambas dos anos 1930-40, do que aos amantes sisudos e melodramáticos que, em sua maioria, habitavam os sambas-canções anteriores à bossa nova.

O que nos interessa, contudo, é notar que a ironia que perpassa a canção também pode ser fruto de um *excesso de consciência* por parte de seu protagonista. A mesma autoconsciência dos mecanismos da linguagem, dos processos de construção musical, que se revela na interação perfeita entre melodia, harmonia e letra, escorre para a descrição de uma situação na qual um sujeito que se *sabe* desafinado, também *sabe* que não é amado justamente por conta disso. Trata-se de uma autoconsciência espelhada por todos os lados – inclusive pelo ato de fotografar e revelar, que espelha e multiplica miniaturas do mundo. Tudo está às claras: não sou amado porque desafino. Esse aspecto é ressaltado pela introdução original da música – jamais gravada por João Gilberto e

que traz em seu formato uma clara influência da canção americana que, com frequência, adota pequenas narrativas como prólogo⁷.

*Quando eu vou cantar você não deixa
E sempre vem a mesma queixa
Diz que eu desafino
Que eu não sei cantar
Você tão bonita
Mas sua beleza também pode se enganar*

O personagem da canção parece saído do lema de Apolo no oráculo de Delfos, o famoso “conhece-te a ti mesmo”. A autoconsciência é um dos preceitos máximos da concepção do *apolíneo* presente no pensamento estético de Nietzsche.

1.2 O sonho de Apolo

Ao lado dessa autoconsciência crítica presente em *Desafinado*, outro ponto relevante pode melhor definir as qualidades apolíneas que marcam a bossa nova. Este elemento está exposto, mais uma vez, na figura da câmera *rolley-flex*. Refiro-me à *visualidade* que marca diversas canções de Tom Jobim e que foi prontamente incorporada às letras de parceiros como Newton Mendonça e Aloysio de Oliveira, mas que ficou marcada, sobretudo, na lírica de Vinicius de Moraes. A bossa nova, marcada pela forte presença da luz – é também música para os olhos. Há nela um forte impacto da *aparência*, uma qualidade plástica muito evidente. Isso transparece primeiro nas letras das músicas, que freqüentemente criam um universo semântico marcado por signos visuais e solares. São músicas que falam da “moça do corpo dourado do sol de Ipanema”, em *Garota de Ipanema*.

Em *A felicidade*, uma das primeiras parcerias de Tom e Vinicius:

A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor

⁷ Esse recurso já havia sido utilizado por Tom Jobim em *Se Todos Fossem Iguais a Você*, em parceria com Vinicius de Moraes, e seria utilizado mais tarde de forma magistral em *Chansong*, gravada no disco *Passarim*, 1987.

*Brilha tranqüila, depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor*

Músicas que são verdadeiras pinturas sonoras, nas quais as palavras inspiram cor e relevo aos aspectos plásticos da melodia e da harmonia. Não obstante, as imagens presentes nessas letras trazem o mesmo sentido de contenção, síntese e limitação mensurada que marca o componente musical. Isso é perceptível com um simples levantamento dos títulos de algumas das músicas que se embeberam no espírito bossanovista, ou que efetivamente marcaram o estilo: *O Pato*, *O Barquinho*, *Canção do Amanhecer*, *Fotografia*, *Lobo Bobo*, *Corcovado*, *Bolinha de Papel*. Títulos enxutos e visuais.

A valorização da aparência contra a interpretação e significação morais da existência é um dos principais temas do primeiro livro de Nietzsche – *O Nascimento da Tragédia*. Nele, o filósofo destila uma ética da criação, de glorificação da aparência, da mentira, da ilusão. Com isso, Nietzsche estabelece uma relação entre arte e verdade. Não há uma justificativa racional para a existência. A fórmula que perpassa todo o livro é: a existência do mundo só se justifica como *fenômeno estético*. Sendo assim, a redenção só é alcançada pela aparência. Nisso reside, em boa parte, o papel da arte em relação: construir um sentido da vida. Em sua tentativa de autocrítica, publicada 16 anos depois do lançamento de *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche esclarece que sua “justificação puramente estética do mundo” procurava fazer frente contra a doutrina cristã – calcada no pensamento de Platão – que procurava rebaixar a aparência e, portanto, a arte, tomando-a por *engano*, *ilusão*, *erro*, *mentira*. Nietzsche tenta reabilitar o valor da aparência como algo fundamental para a vida, insurgindo-se, para tanto, contra o cristianismo:

“Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro” (Nietzsche, 1992, p.19).

O livro do jovem Nietzsche é um ataque frontal contra a moral cristã e seu terrível julgamento da vida, que redundava, invariavelmente, numa “vontade de declínio”. Para combater a moral que oprime a vida “sob o peso do desdém e do eterno não”, que a faz ser sentida, afinal, como “indigna de ser desejada, como não-válida em si”, o filósofo propõe “*uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã*” (Nietzsche, 1992, p.20). Essa *contradoutrina* será batizada pelo próprio filósofo de *dionisiaca*. Trata-se, sobretudo, de uma doutrina estética. Nietzsche justifica para os leitores de sua época a importância que atribui ao papel das artes como uma espécie de tonificante da vida. Para ele, a arte é muito mais do que “um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode dispensar ante a ‘seriedade da existência’” (Nietzsche, 1992, p.26).

Para o filósofo alemão, pensamento e vida são indissociáveis, assim como a vida e a arte. Criar um pensamento é criar uma nova vida; um novo tipo de arte gera uma nova forma de pensar, que gera uma nova vida e assim por diante. Gilles Deleuze traduz esse ponto da filosofia de Nietzsche da seguinte forma:

“O filósofo do futuro é ao mesmo tempo o explorador dos velhos mundos, cumes e cavernas, e só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida. Esta qualquer coisa, segundo Nietzsche, é a unidade do pensamento e da vida. Unidade complexa: um passo para a vida, um passo para o pensamento. Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver” (Deleuze, 1968, p.17).

Assim, também a estética e a ética andam de mãos dadas. O artista, como o filósofo, cria modos inéditos de existência. No bojo de sua arte, há uma visão do mundo na qual está contida uma reflexão sobre a vida.

A junção entre estética e ética se torna patente na definição dos dois deuses/conceitos que, segundo Nietzsche, organizam o universo artístico: Apolo e Dioniso. Há, entre os dois deuses, uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos – são dois universos artísticos distintos. Enquanto o primeiro se identifica com a arte do figurador plástico, do mundo das formas, o segundo é o responsável pela arte não-figurada da música.⁸ Embora sejam opostos, Apolo e Dioniso são também complementares. Segundo o filósofo, o “contínuo

⁸ É preciso notar desde já que Nietzsche se refere à música instrumental, sem o complemento da palavra. Retomarei o tema mais à frente.

desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas conciliações” (Nietzsche, 1992, p.27).

Na origem da palavra Apolo (que vem de *Phoebus*) Nietzsche descobre os elementos descritivos da concepção de apolíneo: o *brilho* e a *aparência*. Apolo é a divindade da luz; é aparência, superfície brilhante, ilusão, bela máscara que encobre o abominável da vida, em sua agitação feroz. Ao estabelecer um vínculo íntimo entre brilho e aparência, Nietzsche pensa o apolíneo como proteção, como miragens artísticas que tornam a vida desejável. Trata-se da valorização da aparência, do fenômeno, da representação, pela interpretação das figuras de Apolo e dos deuses olímpicos considerados como criações de uma arte apolínea. “A realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética” (Machado, 2006, p.207).

Quando aproximo a bossa nova de Apolo, estou enfatizando seu aspecto de *bela aparência*. No sentido propriamente estético, beleza é medida, harmonia, equilíbrio, simetria, ordem, proporção, delimitação. Apolo é o deus da beleza e o símbolo do mundo considerado como belo e ilusório; o mundo da arte. Há no estilo de Jobim, João e Vinícius, a busca incessante por uma *beleza* que está relacionada com a luz, com o brilho, com o mar, com o amor – uma beleza banhada de paz e felicidade, expressa no lema bossanovista: “O Amor, o Sorriso e a Flor”.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche define como qualidades de Apolo “aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador” (Nietzsche, 1992, p.29). O filósofo também associa diretamente Apolo ao *olhar*, ao dizer que “seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência” (Nietzsche, 1992, p.29). Não é difícil verificar na lírica da bossa nova uma forte tendência na direção dos elementos acima mencionados – olho, luz, brilho, bela aparência – que irá resultar na formação de uma *estética solar*, bem ao gosto do deus Apolo.

A canção *O Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, tornou-se uma das composições mais associadas a esse “espírito bossa nova” justamente por trazer de forma condensada esses elementos:

*Dia de luz
Festa de sol
E um barquinho a deslizar
No macio azul do mar
Tudo é verão e o amor se faz
Num barquinho pelo mar
Que desliza sem parar
Sem intenção, nossa canção
Vai saindo desse mar e o sol
Beija o barco e luz
Dias tão azuis
Volta do mar desmaia o sol
E o barquinho a deslizar
E a vontade de cantar
Céu tão azul ilhas do sul
E o barquinho, coração
Deslizando na canção
Tudo isso é paz, tudo isso traz
Uma calma de verão e então
O barquinho vai
A tardinha cai
O barquinho vai...*

Apoiada sobre um acorde de Fá maior com sétima aumentada – um acorde polido, sem ossos, sem aspereza, que se tornaria um dos grandes clichês da bossa nova - a melodia simples e saltitante, construída em torno de um movimento ritmado em torno de três notas, se desenvolve com a facilidade do “barquinho pelo mar que desliza sem parar”, e guarda uma singeleza infantil. O primeiro verso de Bôscoli é nada menos do que uma redundância solar: “dia de luz”, e deságua sobre um alegre “festa do sol”. No restante da letra, o sol que “beija o

barco e luz”, o “céu tão azul” que se reflete no “macio azul do mar”, “a tardinha” que cai, transmitem uma atmosfera de paz contemplativa, “uma calma de verão”. Não há, como em muitas canções de Caymmi, uma “virada de tempo” que abale essa paz, como em *Milagre*:

Cê sabe que muda o tempo

Sabe que o tempo vira

Aí o tempo virou

E tampouco qualquer aceno para um desfecho dramático, como em *Temporal*:

Eu bem que disse a José

Não vá, José, não vá, José

Meu Deus!

Com um tempo desse não se sai

Quem vai pro mar

Quem vai pro mar

Não vem

Na bossa nova o tempo não vira nem há temporal. O mar não é a entidade enigmática das canções de Caymmi – fonte da vida e da morte – sujeito a variações de estado. Na música de Menescal e Bôscoli ele está sempre azul, sempre manso.

O Barquinho foi composta por integrantes da chamada *segunda geração* da bossa nova – que incluía além de Bôscoli e Menescal, nomes como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão, entre outros. A música seria gravada por João Gilberto em 1961, quando as bases estéticas do novo estilo já estavam bem definidas. Há, contudo, um exemplo mais pungente do nascedouro do caráter apolíneo do movimento. Em *Se Todos Fossem Iguais a Você*, a primeira parceria efetiva de Tom e Vinícius, gravada em 1956 – espécie de protótipo da estética bossanovista – já encontramos a formulação do que acima chamei de “estado de espírito da bossa nova”. Esse trecho da canção é bastante ilustrativo:

*Se todos fossem iguais a você
 Que maravilha viver
 Uma canção pelo ar
 Uma mulher a cantar
 Uma cidade a cantar
 A sorrir, a cantar, a pedir
 A beleza de amar
 Como o sol, como a flor, como a luz
 Amar sem mentir, nem sofrer*

*Existiria a verdade
 Verdade que ninguém vê
 Se todos fossem no mundo iguais a você*

Sorrir, cantar, beleza, sol, flor e luz navegam mais uma vez sobre acordes maiores com sétimas aumentadas – acordes luminosos! – revezando-se em cadências plagais⁹ que introduzem no seio da linguagem da música popular brasileira um procedimento da música grega antiga. A autoconsciência da música popular no fim dos anos 1950 parece trazer consigo um considerável acréscimo de sua auto-estima. A migração de um renomado poeta para o campo da canção – Vinicius de Moraes – e sua parceria com um músico de ampla formação erudita – Tom Jobim – mas, acima de tudo, um cancionista, apenas comprova essa mudança de status.

Comprovando a elasticidade da canção e sua capacidade de se renovar, Tom, Vinicius e João recuperaram a confiança da elite na música popular. Com a bossa nova, escancaram-se as portas para a incorporação irrestrita de recursos artísticos de outros gêneros – da música erudita e do *jazz* – fazendo com que nossa canção se tornasse uma grande “malha de permeabilidades”¹⁰. A consciência de suas capacidades e da necessidade de reformulação da canção nos anos 1950 pode ser confirmada nas constantes declarações do poeta Vinicius de que “a bossa nova devia ter, para a música popular, a mesma importância que a Semana de Arte

⁹ Modulações feitas sobre o revezamento do quarto grau da escala e do acorde. Com isso, cria-se um movimento cromático e circular que amplia as possibilidades tonais da composição, pois é possível utilizar acordes que não estão previstos na tonalidade.

¹⁰ O termo é de José Miguel Wisnik.

Moderna de 22 teve para a literatura” (Castello, 2005, p.28). Ou nos auspícios do jovem Jobim – sempre dividido entre dois universos – de que “a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita” (Brito, 2005, p.27). De acordo com Santuza Naves, é nesse momento que a canção torna-se “crítica”.

Também não me parece fortuito o fato de que o pontapé inicial da parceria que marcou a história da bossa nova – e que consolidaria a presença do *Tom Jobim compositor* na música brasileira – tenha sido dado sobre o pano de fundo de uma tragédia grega. A transposição do mito de Orfeu e Eurídice para os morros cariocas, a aproximação do universo da favela ao universo clássico dos gregos, parece ser fruto da vontade de lançar um olhar épico sobre a experiência brasileira, um olhar que lhe conferisse certa nobreza. Aos gregos – vistos como berço da cultura ocidental – corresponderiam os mestiços moradores das favelas – vistos como fonte da cultura nacional. A canção ocupa um papel central nesse contexto: ela será o veículo por excelência dessa singularidade, a voz de afirmação dessa cultura – e também a sua via de redenção. Em outras palavras, há um *projeto* de afirmação do Brasil pelas vias da canção – projeto este que se relaciona com a busca ou criação de uma *modernidade à brasileira*, que não se confunde com a simples cópia de modelos estrangeiros de desenvolvimento. A bossa nova nasce dessa ousadia – nasce do entendimento profundo que seus criadores tiveram do potencial estético da canção no Brasil e de sua penetração social.

Orfeu da Conceição, a tragédia greco-brasileira escrita por Vinicius de Moraes - e que traria atores negros pela primeira aos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro -, tornar-se-ia um marco também pelo novo prestígio que conferia à música popular. É nesse momento que começa a mudança de status da canção brasileira, como indicou em entrevista recente o teórico e compositor Luiz Tatit: “Só a partir da bossa nova a canção passou a ser considerada ‘coisa fina’, cultivada pela elite, e o meio de expressão mais determinante para traduzir a cultura brasileira, cuja base sempre foi a oralidade” (Tatit, 2007, p.400). A bossa nova seria um passo decisivo no amplo processo nacional de desrecalque das práticas culturais extra-européias que já vinha se configurando desde os anos 1930. Seu triunfo exuberante no exterior, nos anos 1960, seria o apogeu desse movimento.

Trazer a canção popular para o centro de um grande espetáculo teatral, associá-la a uma tragédia grega encenada no principal teatro do Rio de Janeiro – inaugurado em 1909 com um discurso de Olavo Bilac em francês! – com cenário de Oscar Niemeyer, parece ter sido o primeiro passo rumo a uma valorização da canção como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma. Ou, por outras palavras, a encenação de *Orfeu da Conceição* e o encontro de Tom Jobim com Vinicius de Moraes parecem ter marcado um momento decisivo na tomada de consciência de nossa música – é quando ela toma nas mãos as rédeas de seu destino.

O encontro prolífico da poesia de Vinicius com a música de Tom nasce do anseio comum pelo belo. Ainda que “beleza” possa ser relativizada *ad infinitum*, creio que a beleza perseguida pela música de Tom, pelas letras de Vinicius e pela forma interpretativa de João, seja, justamente, aquela contida no conceito de apolíneo de Nietzsche – a mesma beleza pacificada indicada pelo filósofo como “limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador” (Nietzsche, 1992, p.29). Antes de Nietzsche, o classicismo alemão do século XVIII, encabeçado por Goethe e Winckelmann, também exaltava os gregos como modelo a ser imitado por sua *serenajovialidade*:

“Enfim o caráter geral que distingue antes de tudo as obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma serena grandeza tanto na atitude quanto na expressão. Do mesmo modo que as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que seja a superfície, assim também a expressão, nas figuras dos gregos, mostra, mesmo em meio às paixões, uma alma grande e sempre igual” (Machado, 2006, p.11).

Esta mesma beleza de *superfície*, calma e luminosa, se consolidou como marca do lirismo e da positividade bossanovista. De acordo com a metafísica de artista de Nietzsche, essa bela aparência possui uma função definida: criar um véu que encubra o sofrimento. Conceber o mundo apolíneo como brilhante é, segundo Nietzsche, a estratégia das epopéias gregas para lidar com o sombrio, o tenebroso da vida, criando uma proteção. Em “A Visão Dionisíaca do Mundo”, após se perguntar “o que é a beleza?”, Nietzsche responde:

“‘A rosa é bela’ significa apenas: a rosa tem uma bela aparência, tem alguma coisa de brilhante que agrada. Nada se diz do seu ser. Ela agrada, ela faz nascer o prazer, como aparência: o que significa dizer que a vontade é tranqüilizada por seu aparecimento, que o prazer de existir aumenta” (Machado, 2006, p.209).

Aumentar o “prazer de existir” é tornar a vida mais desejável.

O mundo apolíneo cria a “ilusão do indivíduo” como luminosidade e aparência que o protegem contra o caótico e informe. O princípio de individuação (*principium individuationis*) é ilustrado no começo de *O Nascimento da Tragédia* com um trecho retirado de *O Mundo Como Vontade e Representação*, de Schopenhauer:

“Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*” (Nietzsche, 1992, p.30).

Nietzsche complementa o trecho relacionando-o com o deus grego:

“Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com sua beleza” (Nietzsche, 1992, p.30).

A pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades. A serenidade apolínea surge, portanto, como emblema da perfeição individual. O apolíneo é responsável pela ilusão do indivíduo, da individualidade que aparece pela primeira vez nas epopéias de Homero. Ao analisar o teor de explícita violência e crueldade da *Iliada* de Homero, Nietzsche se pergunta por que os gregos rejubilavam-se ouvindo estas histórias. Encontra, assim, na noção de *agon* – justa, disputa, combate e rivalidade – a explicação de tal deleite. Isto é, a violência cruel e gratuita do mundo pré-homérico, ou titânico – onde a vida era dominada pelos filhos da Noite: a Discórdia, a Velhice, a Morte... - é substituída, nas epopéias, pela competição individual.

O foco não recai sobre a violência ou a crueldade em si, mas sobre a glória individual dos heróis. Para o grego de então, a existência não era guiada pela busca da felicidade – como passaria a ser depois de Sócrates – mas pela busca do *kleos*, que é a glória individual obtida nos combates. É através das ações heróicas do indivíduo que conquista a glória, que a vida atinge seu grau máximo de realização e perfeição. O que este grego buscava não era a felicidade, mas a glória de ter seus feitos cantados pelas gerações futuras, escapando assim do anonimato, do esquecimento e da morte. Nisso jazia o sentido da vida: a existência que ganha brilho pelo combate individual, tornando-se digna de ser vivida pela glória do indivíduo, não pela busca da felicidade. Apolo ultrapassa o sofrimento pela glória do indivíduo.

O sentido da existência se relaciona assim com a *afirmação da individualidade*: viver é querer ser lembrado, é buscar a imortalidade simbólica e literária. Trata-se, portanto, de uma resposta ao problema da dor, do sofrimento e da morte. O indivíduo heróico é aquele que, de alguma forma, dribla a morte, protege-se contra o seu monstruoso, tornando-se eternamente vivo na memória dos homens – ainda que tenha que morrer em combate. O grego que contemplava fascinado as narrativas dos fatos heróicos, desviava então o olhar do lado monstruoso e sombrio da existência cotidiana.

Se já aproximei o aspecto solar da bossa nova, com sua *serenojovialidade*, a Apolo, ainda devo ressaltar que esta dimensão estética da beleza está intimamente ligada a uma dimensão ética. O deus da bela aparência é também a divindade da medida e dos justos limites. E para que os limites sejam respeitados e mantidos, Apolo exige do indivíduo o *conhecimento de si*. O filósofo alemão coloca o tema da seguinte forma:

“Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma* lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e

do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros” (Nietzsche, 1992, p.41).

É preciso lembrar que esse “conhecimento de si” exigido pela ética apolínea – junto com o “nada em demasia” – não é o resultado de uma introspecção psicológica, da constituição de um mundo interior ou de uma consciência reflexiva, mas de um espelhamento na figura, na imagem do deus, “um jogo de espelhos pelo qual o homem se vê como belo reflexo do deus da beleza e da medida que ele mesmo criou” (Machado, 2006, p.209). Para Nietzsche, o modelo de arte apolínea por excelência são as epopéias de Homero, que produzem o “deleite no mundo da individualidade” (Nietzsche, 1992, p.139). E Homero é o poeta da *exterioridade*. O “conhecimento de si” é mais um jogo de espelhamentos, de imagens, que estabelece as fronteiras entre homens, deuses, e o *Destino* que a todos submete – inclusive aos deuses do Olimpo. Por isso, essa consciência está ligada sobretudo a uma idéia de *separação, distinção, diferenciação* – a uma capacidade de *olhar de fora*, de contemplar.

Creio que essa capacidade está relacionada com a autoconsciência bossanovista que exemplifiquei através da canção *Desafinado*. Consciência que perpassa não apenas o plano criativo, como domínio dos processos artísticos – relembro a observação de Luiz Tatit, dizendo que naquele momento Tom e João tiveram “a canção brasileira nas mãos” – mas se projeta também sobre o efeito exercido por essa música. Definitivamente, a bossa nova não é uma música extática, que induza ao delírio, à *embriaguez* dionisiaca. A música de Tom e João parece muito mais próxima do *sonho* – e este é mais um motivo para caracterizá-la como apolínea. Um tipo de canção que evoca no ouvinte um “espírito contemplativo”, que ativa a visão. Por sua leveza contemplativa, seus temas amenos e inundados de imagens, sua poética solar e alegre, por seu profundo anseio de beleza, a bossa nova produz uma atmosfera de sonho.

Ao salientar o caráter onírico da epopéia no início de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche não diz propriamente que o belo é o sonho, mas que o sonho é a *condição* do aparecimento das belas figuras. Roberto Machado esclarece a idéia ao criar também uma distinção entre o belo e o sublime: “Se o belo repousa sobre um sonho do ser, o sublime repousa sobre a embriaguez do ser”. O sonho é, portanto, a base fisiológica da criação do *belo*:

“A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua *aparência*: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir testemunhos e passagens de poetas” (Nietzsche, 1992, p.28).

Em outra passagem de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche evoca a necessidade do sonho:

“Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (Nietzsche, 1992, p.29).

O curioso é que numa passagem posterior de sua obra, presente no livro *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche reunifica os universos artísticos da embriaguez e do sonho ao propor uma nova forma de classificar a pulsão apolínea: “Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, *apolíneo* e *dionisiaco*, os dois entendidos como embriaguez?”. Nessa passagem, como se pode notar, Nietzsche *embriaga* Apolo, descartando a origem onírica. No entanto, o complemento do trecho citado prova o estreito vínculo que o filósofo estabelece entre a visão e o apolíneo, arrematando que “a embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*”. (Nietzsche, 2006, p.69)

Não creio que essa pequena contradição enfraqueça o vínculo de Apolo com o sonho, sobretudo no que diz respeito a seu efeito diferenciado sobre o espectador. No apolíneo, assim como no sonho, contemplamos o mundo seguramente, recostados no cais tranqüilo de nossa individualidade. O que marca o dionisiaco, por outro lado, é a “facilidade de metamorfose, a incapacidade de *não* reagir”. Longe do ser apolíneo que observa as fronteiras, o homem dionisiaco é aquele que “entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente”

(Nietzsche, 2006, p.69). Por outras palavras: o dionisíaco não é mais espectador, mas participante.

Esse não me parece ser, contudo, o caso da bossa nova. É difícil conceber algo mais apolíneo do que a platéia de um show de João Gilberto. A bossa nova nunca se dirige à multidão, não fala para as massas – como acontece, por exemplo, nos shows de rock. Como música dos apartamentos da zona Sul carioca, tocada em rodas de jovens sentados no chão, com o acompanhamento quase que exclusivo do violão, ela sugere, antes, uma intenção de resguardar as individualidades. Nisso está uma boa parte de seu encanto e de sua carga utópica.

É possível enxergar nessa relação entre artista e público um desdobramento estético daquilo que sociólogos apontaram como uma das marcas da sociedade brasileira: o personalismo, a valorização das relações humanas acima de relações abstratas com o Estado e os direitos de cidadania. Contudo, pode ser que esse traço apolíneo seja uma tentativa de propor uma modernidade onde o consumo, o furor técnico, os novos apartamentos, o crescimento acelerado das cidades e os ruídos cada vez maiores não apaguem os traços de uma antiga sociabilidade que começa a ruir na entrada da década de 1960. Como deus que encobre com um véu o lado negro da vida, o Apolo da bossa nova tenta aproveitar da modernidade o que existe de sedutor e belo, ao mesmo tempo em que se protege contra seus efeitos colaterais. Dessa forma, num mundo onde a multidão e o anonimato começam a pôr em risco nosso idílio afetivo, a bossa nova propõe *pocket shows* em pequenas salas, para que os espectadores sintam-se protegidos em suas individualidades. Se a indústria automobilística do período JK trabalhava a todo vapor, despejando carros e barulho nas ruas e desbancando o antigo bonde, a bossa nova pede o silêncio, o canto sussurrado no ouvido. Os cantores e instrumentistas não raro conversam com a platéia, contam histórias, diminuem as distâncias entre artista e público – quebram a sensação do anonimato.

Em 1964, o músico Miles Davis fez a seguinte observação a respeito de João Gilberto: “Quanto a Gilberto, mesmo lendo um jornal ele soa bonito”¹¹. Não me parece aleatória a escolha da “leitura de um jornal” para descrever o tipo de beleza criada pelo cantor brasileiro. Ainda que intuitivamente, Miles Davis

¹¹ Trecho retirado da página 103 do livro de Zuza Homem de Mello, *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001. Trata-se de um comentário de Miles Davis para a revista *Down Beat* de 18/06/1964.

percebe que a beleza perseguida pela bossa nova é uma beleza doméstica, que não é de ordem técnica, como a do *jazz*, mas de ordem ética. O que João Gilberto persegue em suas interpretações é antes de tudo um sentimento de intimidade, de cumplicidade com o ouvinte. Ele se dirige ao ouvinte individual, não ao ouvinte coletivo. Seus shows pretendem reproduzir o espaço da sala de um apartamento, onde todos os convidados se conhecem e pedem músicas especiais ao artista. Ou a atmosfera reverberativa do prosaico banheiro, local onde João costuma ensaiar seu fio de voz. A essência de seu trabalho está no detalhe e, para apreendê-lo, é necessário um ouvinte atento, consciente. Seu canto pede a proximidade – quanto mais perto se chega, mais, mais os detalhes afloram a beleza do todo. “É como uma vida subaquática, preciosa, que a gente precisa mergulhar para conhecer” (Nestrovski, 2000, p.114). A riqueza está na intimidade.

Toda a mitológica preocupação de João Gilberto com a qualidade técnica do som decorre justamente dessa necessidade. A apropriação técnica dos novos recursos de gravação e ampliação do som que estão na base da bossa nova tem como objetivo utópico, em direção oposta ao crescente anonimato, a *expansão da intimidade*. A esse respeito, Zuza Homem de Mello faz a seguinte consideração:

“Sua notória preocupação com a sonorização em espetáculos não é com o volume do violão e da voz no ambiente. É com a clareza, a pureza, a definição e o equilíbrio entre sons agudos, médios e graves, com as frequências harmônicas, como se os sons da voz e do violão pudessem ficar nitidamente próximos da platéia. Em suma, gostaria de chegar ao ouvido de cada um como se estivesse a centímetros de distância e não a vários metros. Parece utópico, mas a acústica registra inúmeros casos de vastos ambientes onde um ator ou cantor, mesmo falando relativamente baixo, consegue ser ouvido com nitidez a uma grande distância, como se estivesse ao lado do espectador. É uma das surpresas de que se gabam os guias turísticos nas visitas a certas arenas e teatros gregos do passado. Quando a sonorização está perfeitamente ajustada, ele consegue manter a ilusão de que uma sala com 3 mil é tão pequena que o cantor parece estar à frente de cada um” (Mello, 2001, p.59-60).

Ou, de acordo com a proposição de Mammi: “Um concerto de João Gilberto (...), 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)” (Mammi, 1992, p.69).

A música de Tom e João revela escrúpulos diante da ostentação do espetáculo. A preocupação com a performance é típica dos novos tempos, de uma economia de mercado, e implica competição; na bossa nova, o principal é a

camaradagem, a manutenção do halo afetivo. Isso fica claro, por exemplo, na utilização constante de diminutivos, tanto nas letras das músicas como no diálogo entre os artistas. Vinicius de Moraes era o “poetinha”. Na hora de compor, ele e seus “parceirinhos”, “Tomzinho” (Tom Jobim) ou “Carlinhos” (Carlos Lyra), beliscavam “comidinhas”... etc. Como coloca Lorenzo Mammi, uma grande necessidade de confirmação afetiva perpassa a bossa nova e “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” (Mammi, 1992, p.64).

1.3

Entre a natureza e a cultura

Expressão de um novo tipo de civilização, formada por habitantes dos apartamentos à beira-mar, que Tom Jobim batizaria como “civilização de praia”, a bossa nova é um princípio de ordem e clareza que se ergue contra uma cultura freqüentemente caracterizada por seu caos embriagado e por sua aura de exotismo. O Brasil, outrora representado por uma idéia de natureza caudalosa e tosca, em suspensão histórica e algo disforme – que se encontra, por exemplo, na obra de Villa-Lobos -, e por um povo imerso na embriaguez do carnaval, ganha uma expressão mensurada, luminosa e definida. A bossa nova não fala do “Brasil brasileiro” do samba-exaltação de Ary Barroso, entidade abstrata, monumentalizada pelo nacionalismo. Não. Esse país não cabe na música de Tom, João e Vinicius. A bossa nova fala, antes, do Rio de Janeiro. Às vezes, restringe-se ainda mais: fala da zona Sul carioca; fala de Ipanema. Seu espaço é muito definido.

A paisagem é um dos temas prediletos. Mas, mesmo quando se refere a elementos naturais – como a montanha e o mar -, trata-se de uma paisagem civilizada, domesticada pela mão do homem. Esta é uma idéia fundamental para se compreender a música de Tom e João Gilberto como tentativa apolínea de construir uma “civilização brasileira”, pautada em princípios de ordem, medida, clareza e racionalidade, mas conservando, contudo, traços de uma antiga ordem. A natureza descortinada por essas canções exala uma tranquilidade estática, contemplativa. Ela foi destituída de qualquer traço ameaçador, brutal, para se

tornar uma doce ponte entre o presente cambiante e o passado longínquo. Mesmo suas proporções foram carinhosamente reduzidas para que pudessem caber numa esfera mais íntima e familiar.

Dessa forma, na primeira parte da letra de *Corcovado*, composta por Tom Jobim:

*Um cantinho, um violão
Esse amor uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor
Que lindo*

A montanha carioca dialoga, na letra da canção, com termos diminutos como *cantinho*, *violão* e *canção* e torna-se uma *miniatura*. Parece que em seu anseio por síntese e contenção, por medida, o minimalismo afetivo da bossa nova inaugura uma espécie de teatro de fantoches. A imensa rocha do Corcovado é vista nos *limites* da moldura de uma *janela* – como se fosse uma fotografia no álbum. Suas proporções são humanizadas – a figura do Redentor, tantas vezes saudada por Jobim, encima o monólito como confirmação serena da presença humana. O impacto da descomunal concretude da montanha é amenizado pela fluidez macia e impalpável do *pensar*, do *sonhar* e do *tempo*. A natureza não é mais a pujante força dionisíaca que se opõe ao progresso humano, e sim moldura silenciosa e apolínea dos novos tempos.

É como se houvesse o resgate do elo perdido entre homem e natureza. A idéia do classicismo alemão do século XIX de que os gregos viviam em profunda harmonia com a natureza e por isso eram seres unos, inteiros, ao contrário dos modernos, que eram seres cindidos, e daí infelizes, parece encontrar eco nas canções de Jobim. No tratamento que confere à paisagem na fase *bossanovística* de sua obra, Jobim concilia natureza e cultura, conferindo à primeira o status de visão onírica. Aqui, os elementos naturais são banhados de paz e quietude – trata-se de uma *natureza silenciosa*, em perfeita harmonia com os preceitos da nova música sussurrada da classe média carioca.

O letrista americano Gene Lees parece ter captado essa atmosfera ao escrever uma versão em inglês para *Corcovado*, que se tornou *Quiet Night of Quiet Stars*, um dos grandes sucessos internacionais da bossa nova:

Quiet nights of quiet stars
Quiet chords from my guitar
Floating on the silence that surrounds us
Quiet thoughts and quiet dreams
Quiet walls by quiet streams
And a window looking
On the mountains and the sea
How lovely

Toda a letra de Gene Lees é pontuada pela palavra *quiet*. Os pensamentos e os sonhos são silenciosos. Os acordes do violão flutuam sobre “*the silence that surround us*”. Também lá está a figura da janela que enquadra a paisagem.

Há nas letras e nas músicas de Jobim uma busca por definir limites espaciais, por enquadrar e miniaturizar o mundo. Um pudor em relação ao que é desmesurado vai atravessar as mais bem acabadas e características canções da bossa nova. A monumental paisagem passa a caber na moldura de uma janela – como em *Corcovado* – ou no suporte fotográfico – como em *Fotografia* (as duas com música e letra de Tom Jobim). Daí, por exemplo, a forte presença do ato de fotografar, da *rolley-flex*, da pintura visual, da delimitação, do enquadramento. Também de uma janela, só que a bordo de um avião, pode-se ver do alto, num só golpe de visão, a paisagem carioca. No famoso *Samba do Avião*:

Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de Saudades
Rio seu mar, praias sem fim
Rio você foi feito pra mim

Ou de forma ainda mais pungente em *Angela* -, uma canção posterior que revira o “espírito bossa nova” pelo avesso -, presente no LP *Urubu*, de 1976, e que parece

indicar, justamente, o olhar panorâmico da ave. Com música e letra do próprio Tom, ela também atesta seu gosto pela paisagem vista à distância:

Teu rosto na janela

Daquele avião

Lá embaixo a terra é um mapa

Que agora uma nuvem tapa

*Não tentes evitar a dor*¹²

É curioso notar como esse olhar apologético da bossa nova sobre a exuberância natural que caracteriza o Rio de Janeiro, onde paisagens são miniaturizadas, assemelha-se ao olhar do turista moderno que se torna mais comum justamente nesse período, quando as passagens aéreas e as máquinas fotográficas tornam-se mais acessíveis e populares. Por outro lado, isso parece apontar para uma tendência dos nossos tempos em transformar a realidade numa série sucessiva de imagens colecionáveis.

Convém lembrar que a busca pela definição de limites espaciais que perpassa boa parte da produção jobiniana desse período está intimamente ligada aos desenhos melódicos que o maestro propunha em suas canções. Estes também primavam pela contenção apolínea, pela construção de estruturas melódicas mínimas, pela delimitação exata de um campo de tessitura da música.

A natureza é contemplada/contempladora; é também a testemunha silenciosa que emoldura emoções humanas. Diante dela, o tempo é suspenso – como no sonho. Surgida no vórtice do aceleração do mundo, no bojo da mudança brutal de uma temporalidade que seria, doravante, cada vez mais calcada no lema “tempo é dinheiro”, a bossa nova evoca a contemplação inútil da paisagem – e do mundo como paisagem – como um dos possíveis antídotos. É por

¹² Somente como curiosidade registro que essa música traz um dos exemplos mais claros daquilo que Augusto de Campos definiu como isomorfismo – interação perfeita entre melodia e letra. No verso “daquele avião”, a melodia ascende passo a passo na escala, progredindo de um registro grave para um agudo – respeitando a divisão silábica do verso, onde cada pequeno fragmento recebe, na melodia, uma nota mais aguda em relação ao anterior (daaaa-queeee-leaa-viii-ão). Ao fazê-lo, a melodia mimetiza o movimento de decolagem do avião ao qual se refere a letra – o avião que leva Ângela, objeto de desejo do narrador da música. Com isso, há também uma correspondência entre a frequência mais aguda do canto e o ponto culminante da queixa amorosa, ou da dor da saudade – o perfil melódico aterrissa no agudo (última sílaba da palavra “avião”) e garante a inflexão passional do texto. Esse assunto será tratado na segunda parte desta dissertação.

isso que, para contemplar o Corcovado da janela, é necessário ter “muita calma pra pensar / e ter tempo pra sonhar”. Trata-se de uma defesa do tempo afetivo contra o tempo produtivo. Na bossa nova, ao contrário do que acontece no *jazz*, o tempo escorre macio, ao invés de bater na marcação do metrônomo. Os elementos naturais evocados pelas letras trazem a lembrança de uma temporalidade doce, pré-moderna, em perpétua suspensão. Encimado ou não por um Cristo, o Corcovado está lá, sempre esteve. Assim como o mar, passe ou não por ele um barquinho ou uma garota, sempre esteve lá. Um trecho da canção *Ela é Carioca*, de Tom e Vinícius, exemplifica isso à perfeição:

*Eu vejo na cor dos seus olhos
As noites do Rio ao luar
Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu
Vejo o mesmo mar*

Nesse contexto, a *Inútil Paisagem*, de Tom e Aloysio de Oliveira, lembra-nos da falta de finalidade das coisas, da beleza que há nisso, da justificação estética do mundo através da contemplação.

*Mas pra quê
Pra que tanto céu
Pra que tanto mar, pra quê
De que serve esta onda que quebra
E o vento da tarde
De que serve a tarde
Inútil paisagem*

“O tempo vazio é a própria essência da bossa nova. Mas, há de ser um vazio vivido como plenitude, em frente a uma paisagem intensamente inútil” (Mammi, 2004, p.13).

Talvez uma das grandes influências para o tratamento da paisagem na bossa nova tenham sido as canções de Dorival Caymmi, que desde sempre integraram o repertório de João Gilberto. Pode ter sido desses sambas calcados no

imperativo do olhar, que a bossa nova retirou sua relação voyeurística com o mundo.

“No Rio, Caymmi introduziu o gosto da paisagem e do mar, e um tipo de *flâneur* diferente do malandro tradicional. Baianizou a cidade, e com isso gerou muito do que hoje julgamos ser tipicamente carioca. Sem ele, não haveria barquinho, cantinho nem violão” (Mammi, 2002, p.74).

Com a bossa nova, a própria paisagem ganha um caráter familiar, uma forma diminuta e afetiva, civilizada, apolínea. Contudo, ela também se torna uma entidade metafísica, capaz de revelar, para aquele que se disponha a contemplá-la verdadeiramente, os segredos do tempo – algo que não está no domínio de Apolo, mas de Dioniso. Nas melhores composições da bossa nova revela-se, por trás do véu da beleza apolínea, um veio sutil de ensinamentos profundos sobre a natureza do tempo. Chico Buarque percebeu essa relação com a paisagem e compôs *Morro Dois Irmãos*, a contraface do *Corcovado* sereno de Jobim. Como o lamento de uma inocência perdida, na composição de Chico o silêncio da paisagem não mais repousa sobre a paz contemplativa do sonho apolíneo, mas sobre a tensão do novo cenário urbano do Rio de Janeiro no fim dos anos 1980¹³. Apesar disso, a lição da eternidade da paisagem, na entidade metafísica da pedra, resiste.

Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada

E a teu pés

Vão-se encostar os instrumentos

Aprendi a respeitar tua prumada

E desconfiar do teu silêncio

Penso ouvir a pulsação atravessada

Do que foi e o que será noutra existência

É assim como se a rocha dilatada

Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada

Fosse, sim, todos os ritmos por dentro

¹³ O disco no qual foi lançada a canção, intitulado *Chico Buarque*, data de 1989. Reproduzo a seguir a letra de acordo com sua formatação no encarte do CD.

*Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento*

O silêncio que era serenidade, doce entrega ao fluxo do tempo, transforma-se em desconfiança.

O fascínio da paisagem é algo raro no samba carioca, mas se tornará uma das grandes marcas da bossa nova. As primeiras músicas de Jobim, que antecedem o movimento, já trazem essa natureza luminosa, como atesta sua parceria com Billy Blanco, *Sinfonia do Rio de Janeiro*, de 1953. Dividida em três partes – *A Montanha, O Sol, O Mar* – a composição tem como estribilho o mote:

*Rio de Janeiro
Que eu sempre hei de amar
Rio de Janeiro
A montanha, o sol, o mar*

No interior da suíte de Tom e Blanco, índices da modernidade se plasam harmoniosamente com a natureza:

*Quando a noite desce
Uma lua vem sempre espiar
O namoro da praia
Com as ondas do mar
Copacabana que desperta!
Banco de praia sem lugar
Canta a canção
Que a noite convida a cantar
Noites do Rio, perto do mar
É uma boate ou é um bar
Um Cadillac, um picolé
Ou um cinema, passeio a pé*

Outro bom exemplo da força da paisagem carioca na bossa nova é dado pela pouco conhecida parceria de Vinicius e Tom: *Valsa do Amor de Nós Dois*.

Pelas linhas sinuosas

Do passeio à beira-mar

Todo o Rio de Janeiro

Vai querer dançar

No bojo dessas músicas está a construção mitológica de um paraíso moderno à beira-mar – de uma modernidade amansada pelas curvas da natureza, pela brisa do mar. Essa mesma idéia pode ser encontrada na arquitetura curvilínea de Oscar Niemeyer, em sua interação formal com os perfis naturais da cidade carioca – não à toa, Le Corbusier costumava dizer que Niemeyer tinha as curvas do Rio impressas nos olhos – ou nos jardins de Burle Marx. Também a bossa nova será uma busca do equilíbrio entre a precisão moderna e a fluidez do “jeito brasileiro”, entre as retas e as formas arredondadas das curvas das ondas e dos perfis dos morros. Toda a música de Tom Jobim, assim como a arquitetura de Oscar Niemeyer, é uma luta contra a simetria perfeita, contra a civilização do rigor, da reta e do relógio. Sua meta é reproduzir no campo musical as linhas livres e tortuosas que encontramos na paisagem do Rio. Dessa forma, apesar de todo o rigor, ela não resvala para o racionalismo frio que seria a consequência do apolíneo puro. Tanto a arquitetura de Oscar com a música de João contém, ainda que sob domínio, a imprevisibilidade da curva dionisiaca. A desmesura é uma possibilidade latente em ambas.

A música de Tom, Vinicius e João tende a reforçar a tendência comum da cultura brasileira em fazer a exaltação de nossa origem natural. A modernidade e o cosmopolitismo que dela derivam são bem-vindos, mas sobre uma base natural que ainda define em boa parte a identidade brasileira. No entanto, como já foi acima abordado, o estatuto dessa natureza difere bastante daquele que, de forma geral, freqüentava a canção brasileira, sobretudo em sambas-exaltação como *Canta Brasil*, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, composta na atmosfera patriótica do início da década de 1940:

As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros

E os negros trouxeram de longe reservas de pranto

*Os brancos falaram de amor em suas canções
E desta mistura de vozes nasceu o teu canto*

*Brasil, minha voz enternecida
Já dourou os teus braços
Na expressão mais comovida
Das mais ardentes canções
Também a beleza desse céu
Onde o azul é mais azul
Na aquarela do Brasil
Eu cantei de norte a sul
Mas agora o teu cantar
Meu Brasil quero escutar
Nas preces da sertaneja
Nas ondas do rio-mar
Oh, esse rio turbilhão
Entre selvas e rojão
Continente a caminhar
No céu, no mar, na terra
Canta Brasil!*

Aqui, uma natureza monumental serve como o local de encontro entre culturas também grandiosas. Essas próprias culturas são, numa lógica peculiar, transformadas em natureza. Há, nos sambas dessa linhagem (o caso mais célebre é a precursora *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso), a busca por uma origem que, antes de ser humana, cultural, é natural. A cultura nasce como resposta a esse quadro – erige-se sobre a imensidão informe do encontro entre raças e natureza. O tema é evocado pelo poeta e ensaísta Nuno Ramos em artigo recente sobre Paulinho da Viola:

“Poucas vezes a cultura brasileira orgulhou-se de uma origem cultural, e tantas vezes – romantismo, antropofagia – orgulhou-se de uma origem natural. Quase toda a nossa produção faz a média entre uma influência externa e a terra arrasada de nosso quadro cultural que, transformado em natureza, deforma essa influência de modo poderoso mas, o mais das vezes, passivo. Assim, Brasília faz, de certa forma, a média entre a vastidão nadificada do planalto central – que simboliza o

vazio de nosso quadro cultural – e a obra de Le Corbusier. Consegue, assim, surgir como que do nada, com colunas que elidem sua função de apoio para sinalizar melhor sua capacidade de destacar-se da origem” (Ramos, 2006, p.17).

Também a bossa nova pretende “destacar-se da origem”. Não há, em sua formulação simbólica do Brasil ou do Rio de Janeiro, qualquer traço de origem – nela, a paisagem não é índice de um marco zero, mas sim de algo que sempre esteve lá. É possível ouvir nas narrativas épicas desses sambas que ensejam o nascimento glorioso de uma cultura forte no seio de uma natureza exuberante e pré-humana, os ecos da música de Villa-Lobos. Num movimento típico da permeabilidade fluida que caracteriza a canção brasileira, a música erudita de Villa-Lobos *sinfonizou* o prosaico samba, tornando-o capaz de manifestar conteúdos épicos - algo impensável nos tempos de Noel Rosa. José Miguel Wisnik explica esse movimento:

“(…) é durante os ‘carnavais de guerra’ que as escolas de samba assumem efetivamente nos seus enredos o tom apologético e grandiloquente que conhecemos, e é nesses anos que Ary Barroso ‘sinfoniza’ o samba, tornando-se uma espécie de Villa-Lobos do gênero” (Wisnik, 2004, p.207).

Mesmo sendo um discípulo confesso de Villa-Lobos, nada é mais distante da fase bossanovista de Jobim do que esse tom grandiloquente. Se podemos apreciar a influência do músico erudito na obra de Jobim em composições como *Chega de Saudade* e *Felicidade*, nas melodias longas baseadas na variação de pequenos motivos, ali tratava-se da maneira de construir mais do que de uma ideologia comum. Para o intimismo urbano que caracteriza essa fase da obra de Tom, as paisagens são cenas domésticas, destinadas a serem vistas pela moldura de uma janela. O otimismo utópico que delas exala tampouco aponta para a emergência de uma grande potência – como na música de Ary e de Villa-Lobos -, mas para a manutenção da delicadeza afetiva através dos tempos.

1.4 Contenção e equilíbrio em João Gilberto

Não é apenas a paisagem que se transforma em miniatura vista do alto de um avião ou emoldurada pela janela. A síntese operada por João Gilberto no plano rítmico e no encadeamento da voz também se utiliza do mesmo princípio. João

limpa, corta, reduz, diminui, essencializa. É esse o sentido da manipulação que opera naquilo que Tom Zé denominou como “corpo cancional”, uma espécie de média ou denominador comum resultante da tradição da canção popular brasileira que possui características cuja obediência faz parte de um acordo tático entre público e cancionista¹⁴. Seu projeto pressupõe uma alta dose de consciência: João é laborioso, trabalha nos detalhes, como bom miniaturista. É dele que sai o grande princípio de ordem que vai nortear toda a canção brasileira desde o lançamento de sua batida em *Chega de Saudade*. O salto apolíneo de nossa música foi dado pela nova batida de João, uma síntese do ritmo do samba. Tom Jobim a comenta:

“(…) já existia no carnaval, já existia no tamborim (…) mas não era proeminente. O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. Você tocando tudo ao mesmo tempo (…) não deixa os espaços. Você acaba criando uma zoeira que mais parece um mar de ressaca. O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar” (Garcia, 1999, p.22).

Esse movimento de criar espaços, esse anseio por uma expressão mais limpa não deriva apenas da influência do *cool jazz* dos anos 1950 na música brasileira. Ele perpassa outros campos, constituindo-se como uma tendência estética do panorama cultural brasileiro daquela época:

“A crítica, em literatura, tem visto muita relação entre o Concretismo (1956), o Neoconcretismo (1958) e a construção de Brasília. As propostas teóricas e práticas desses movimentos, visualizadas nas páginas do ‘Suplemento Dominical’ do Jornal do Brasil entre 1956 e 1962, mostram o formalismo das esculturas concretas e dos textos de vanguarda respirando um espantoso espaço dentro de uma nova paginação do jornal e do espaço cultural”.

Essa paginação ampla, limpa, generosa de um Amílcar de Castro e Reinaldo Jardim corresponderia de alguma forma à paginação do planalto central e às linhas rodoviárias traçadas entre os mais diversos pontos do país. Uma redescoberta do espaço na poesia, no cotidiano jornalístico, na arquitetura, no urbanismo, na política. Na poesia inicia-se um período de formalismo idêntico ao ocorrido nas artes plásticas. A própria crítica literária importa os princípios do *new criticism* e propõe uma racionalização maior da análise do texto” (Sant’Anna, 2004, p.47).

O apolíneo João vai comprimir o universo da canção brasileira para que caiba inteiro, objetivamente, numa casca de noz. É como se a canção brasileira só

¹⁴ A respeito do assunto, ver o livro de Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

pudesse ser conhecida em miniatura, numa concentração. Há um paradoxo no movimento de João Gilberto: ele é como aquele garoto que brinca de enxergar os detalhes do mundo com uma luneta, ao mesmo tempo em que a vira do avesso, transformando sua lente teleobjetiva em grande angular – o detalhe monumental se torna miniatura. “A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse. Isso a faz arte” (Zé, 2003, p.105).

Tom Zé explica magistralmente sua intervenção revolucionária na canção brasileira:

“(…) a miniaturização da escola de samba se esconde e se consoma, fragmentada na batida do violão, somada ao tambor disfarçado de voz. Esta vagueia com decidida imprecisão em várias posições rítmicas. A batida, a famosa levada, é uma pílula concentrada, uma concisão nuclear da bateria de toda a escola: num momento você ouve o surdo, grave e severo, firmando o assoalho da sociedade; noutro momento o violão requebra uma célula do pandeiro, rápida, mas definida e inconfundível; no próximo minuto uma coluna de tamborins graceja no contratempo, e lá vai o coro comendo na avenida, com seus participantes: um” (Zé, 2003, p.105).

É impressionante notar como algo que hoje se tornou quase uma banalidade – a batida da bossa nova – na época tenha tido um impacto tremendo, a ponto de definir praticamente a opção profissional de toda a geração posterior da música popular brasileira, de Caetano a Chico, de Edu Lobo a Jorge Ben, de Gilberto Gil a Roberto Carlos. Era a revelação de um horizonte novo que se abria na música popular, um passo à frente que era dado, rumo a sua consolidação como manifestação artística capaz de sintetizar e até interferir na história brasileira. Com a bossa nova, surge um novo padrão estético e um novo produto no mercado, algo que representa uma mudança qualitativa no estilo da canção. Caetano Veloso coloca a revolução de João Gilberto nos termos da “síntese de uma necessidade geral”, que até então era apenas pressentida, mas que, com o novo estilo, torna-se subitamente objetivada (Garcia, 1999, p96). Daí o espanto causado. Tom Zé, por sua vez, diz que João é a “esquina da história”, onde “o que parece um passo passa do ano-luz” (Zé, 2003, p.103).

Não se tratava apenas de uma batida inédita, mas de uma relação inteiramente nova entre canto e ritmo. É importante frisar a palavra *relação*: a arte

de João não é nem sua maneira de cantar nem sua maneira de tocar, mas um conjunto, uma relação, uma dialética. Se digo que João Gilberto é o Apolo da música brasileira, é porque ele representa uma espécie de ponto máximo de equilíbrio e consciência. João é o porto seguro onde os opostos e as tensões que integram o jogo musical se equilibram harmoniosamente. Sua consciência advém, justamente, de seu extraordinário domínio da formação da linguagem cancional brasileira:

“João Gilberto, principal porta-voz do movimento, imbuído portanto de toda a estética revolucionária que despontava, jamais escondeu sua atração pela linguagem de seus antepassados e, mais precisamente, pela gramática construída passo a passo durante a primeira metade do século. Até então, seguramente, ninguém havia isolado, com tanta objetividade, os elementos de linguagem da canção popular brasileira. Ninguém havia detectado sua forma, suas invariâncias e, por oposição, seus pontos nevralgicos de transformação” (Tatit, 2007, p.34).

O equilíbrio de sua aclamada batida violão vem de uma síntese bem acabada entre a marcação binária do samba e a liberdade de ataque dos acordes oriunda do *jazz*. Os princípios organizados na batida são os mesmos que se articulam na batucada do samba, por meio do surdo e do tamborim. Primeiramente, João confere regularidade ao bordão do violão – a nota mais grave, que marca o pulso da música – criando um princípio de estabilidade. Ao contrário da praxe do samba, onde o surdo realça o segundo tempo do compasso binário, criando uma síncope – ou seja, um deslocamento de acento que realça o tempo fraco – João uniformizou a marcação dos dois tempos, gerando um pulso contínuo.

Em grande parte é justamente esse pulso contínuo, que não abre “vácuos” na música, o responsável pelo esfriamento do apelo à dança operado pelo balanço do violão; ou seja, pelo fato de a bossa nova não ser uma música que evoque a participação corporal. Diferente do samba tradicional, a bossa nova tem balanço em vez de batuque (em algumas entrevistas João diz que tirou a idéia da batida do requebro das lavadeiras de Juazeiro da Bahia, assim como Noel dizia que o samba foi inspirado no pisar da morena carioca). O bordão uniforme, reiterado, relativiza a própria diferenciação entre tempo forte e fraco. O efeito da síncope, em termos de pulsação, costuma ser o realce do tempo fraco. Com isso, cria-se “mais tensão, maior impulso rítmico, que conseqüentemente instiga o embalo o corpo” (Mello,

2001, p.23). No samba tradicional do Rio de Janeiro, a síncope é portadora de uma ética da malandragem, traz consigo um *ethos*. Nele, “a exposição das intenções vem minada por inflexões, intervalos subentendidos, e o corpo oscila e preenche o vazio das sincopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita” (Wisnik, 2004, p.203).

É no preenchimento desses vazios que o malandro carioca, um ser de fronteiras “cuja habilidade consiste em não se fixar numa posição definida”, começa a abrir espaço com o corpo no novo quadro social pós-abolição que marca, justamente, o nascimento do samba (Bosco, 2006, p.36).

“Essa ‘dialética da malandragem’ é corporificada na dança do samba carioca, em que o sentido dos movimentos tende justamente a essa ambivalência: trata-se, no samba de gafieira, de ‘enganar’ a mulher, fingindo que se vai para um lado quando se vai para o outro, fazendo firulas com as pernas que desnorciem a parceira” (Bosco, 2006, p.36).

Ora, a configuração pulsional da batida de João se caracteriza justamente por neutralizar a dicotomia forte/fraco na cabeça dos compassos e estender sua duração de modo a *não* criar esses “vazios”. Com isso, sua levada gera um *ethos* que não se identifica com o da malandragem carioca – e não chama o corpo no mesmo sentido. Seu *swing* é de outra natureza: à força, a bossa nova prefere o equilíbrio oscilante; ao quebrado do corpo, prefere o embalo¹⁵. Ele é produzido não sobre os vazios do contratempo, mas sobre pequenas intervenções não-regulares de acordes sobre a marcação uniforme de um bordão que funciona como baliza. Talvez a inserção decisiva de um baiano de Juazeiro no novo estilo de samba carioca tenha contribuído para dar à bossa nova um balanço de rede que difere do tradicional batuque. Na verdade, João Gilberto filia-se a uma tradição de

¹⁵ De fato, a bossa nova parece dever mais ao samba baiano do que ao samba carioca. Em seu livro sobre Dorival Caymmi, Francisco Bosco esclarece a diferença entre os dois sambas: “Ora, o samba baiano não é um samba malandro, sua forma não traduz esteticamente o *ethos* da malandragem, já que esse *ethos*, pelo menos em sua configuração mais definida, é típico da formação social do Rio de Janeiro. (...) o samba baiano é atravessado pela religiosidade, é melodicamente diferente do samba carioca (embora seja difícil de elucidar teoricamente essa diferença, que soa tão clara aos ouvidos), e ainda é ritmicamente diferente, pois a síncope não possui o mesmo sentido nas duas tradições. É certo que o baiano é sincopado, na medida em que a síncope é a estrutura rítmica básica do samba, mas, no samba carioca, a síncope não é apenas rítmica: ela representa a ética da malandragem. O samba de breque de um Moreira da Silva não poderia jamais ser um samba baiano. Quanto ao samba de Caymmi, este é absolutamente distante do samba malandro carioca” (Bosco, 2006, p.36).

samba de roda baiano que difere do carioca – e que, mais uma vez, tem na figura de Caymmi um de seus grandes expoentes.

Em termos *nietzscheanos*, é isso que faz com que a música de João Gilberto se identifique mais com a contemplação onírica do que com a embriaguez – seja uma música mais destinada aos olhos e ouvidos do que aos pés. Junto com a regularidade da marcação do baixo/bordão, João combina a não-regularidade dos ataques dos acordes. Segundo o detalhado estudo de Walter Garcia no livro *Bim Bom: A Contradição Sem Conflitos de João Gilberto*, os acordes do músico baiano executavam variações em torno de uma base que remonta ao padrão rítmico da “brasileirinha” – definida por Mário de Andrade como uma síncope característica da música brasileira. Esse padrão – fortemente assimilado pela música e pela cultura brasileira, a ponto de ser praticamente intuído pela comunidade de ouvintes – seria o grande centro de referência para a produção de diferenças ou variações rítmicas. Aí está seu equilíbrio perfeito, sua “contradição sem conflitos”: João encontrou a distância exata em relação ao modelo; ao mesmo tempo em que presta homenagem a ele – que continua como parâmetro virtual de identidade -, subverte-o por dentro. Aventura-se, portanto, nas regiões intermediárias da aventura, de onde traz um ritmo novo que radicaliza o estado de suspensão do samba, tornando-se mais diáfano, mais leve, etéreo.

Ao combinar regularidade e não-regularidade, equacionando samba e jazz, João Gilberto cria uma batida que *é* samba e *não é* samba, que soa como novidade, mas parece ao mesmo tempo familiar. Com isso ele cria um ritmo sem arestas, perfeitamente equilibrado em suas tensões internas, caracterizado por uma extrema mobilidade que o permite “sair do samba para a bossa e voltar da bossa para o samba”, num eterno estado entre deixar de ser samba e voltar a sê-lo – uma espécie de *eterno retorno* ao samba (Garcia, 1999, p.107). Walter Garcia explicita o mecanismo da batida de violão:

“Simplificando uma alteração do padrão do samba, João executa, por vezes, o desenho do *brasileirinho*, restituindo em sua batida, assim, essa figura típica do samba; além disso, inclui o próprio padrão de dois *brasileirinhos* como modelo secundário a ser também diretamente alterado pelos ataques de acorde. Creio que se possa ampliar esse processo cíclico nos seguintes termos: o samba é modificado e gera a bossa; a bossa se modifica e produz o samba...” (Idem, p.106).

Seu estilo, portanto, nasce da fusão de termos opostos. Trata-se, contudo, de uma costura perfeita: não há vestígios de linhas. Sua inovação estava solidamente ancorada na secular tradição rítmica brasileira, nascida do embate da herança africana com a européia. O “passo à frente” de João vem de uma fantástica depuração de toda a bagagem do passado. Aliás, um passado que remonta séculos de história, pois reúne duas tradições: os ingredientes estrangeiros que João recolhe para renovar o samba são colhidos de um gênero musical que possui a mesma raiz do samba: o *jazz*. Ou seja: João é responsável pelo reencontro feliz de dois “irmãos” separados pela roda da história.

Tom Jobim já havia explicitado em entrevista que “onde só tem branco, europeu, a música não balança. E onde tem balanço? No Brasil, no Caribe, nos Estados Unidos” (Rivoiro, 2005, p.54). De certa forma, o “doce balanço” da bossa nova, junto com seus sofisticadíssimos recursos harmônicos e melódicos, remonta a um ponto de equilíbrio perfeito entre a tradição rítmica africana e a tradição melódica européia. Uma de suas grandes capacidades é explicitar o caráter rítmico da melodia, ou cantar o ritmo melodicamente. Um equilíbrio talvez utópico, que seria o resultado harmônico, musical do fundo conflituoso que pautou a experiência brasileira – e que teve, desde sempre, na música popular, um dos campos por excelência de exposição não somente dos embates entre visões de mundo, mas das sínteses ricas e afirmativas de nosso destino. Uma das mais belas descrições do processo histórico que responde pelo aparecimento da síncope como elemento básico do ritmo brasileiro – que traz o balanço – foi feita por Muniz Sodré:

“No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (...) Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope – uma solução de compromisso”¹⁶ (Sodré, 1998, p.24).

¹⁶ Francisco Bosco atenta para o caráter etnocêntrico da definição de síncope como “deslocamento do acento rítmico esperado” (segundo, por exemplo, o *Dictionnaire de la Musique*, de Marc Honneger). O autor cita o trabalho de Carlos Sandroni – *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* – para esclarecer que muitos musicólogos viram na síncope “uma característica definidora, não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral. O próprio Sandroni alerta, entretanto, para o caráter etnocêntrico da categoria, uma vez que ela é pensada enquanto desvio de uma norma (a “métrica normal” de que fala Apel na passagem acima)

A nova batida de João consegue, dessa forma, conciliar a negação com a afirmação do samba, como opostos complementares – da mesma forma que a tragédia ática era a conciliação tensa de Apolo e Dioniso. O resultado, como certa vez observou Caetano Veloso, é “uma peça de forma redonda e acabada” – uma realização estética que suspende, elevando a um novo patamar, a antiga contradição entre o local e o exterior, o moderno e o arcaico, o particular e o universal.

Contudo, João não é apenas uma batida nova de violão. João é uma entidade unívoca, formada pela interação perfeita entre voz *e* violão, não voz *com* violão. Da junção desses dois elementos resulta uma outra coisa, que não é nem um nem outro, mas a síntese una e indivisível de ambos. De fato, na cadência balanceada de sua nova forma de tocar samba, a voz participa *ritmicamente*. Nisso está boa parte de sua novidade: na consciência da participação da melodia no ritmo. Por isso, Tom Zé diz que “a voz, aparentemente desgovernada, colabora o tempo todo com a percussão, negaceando, retardando, sublinhando o ritmo pela falta, pela ausência; aparentemente por acaso, constrói palavras” (Zé, 2003, p.106).

É curioso notar como Nietzsche faz a distinção entre elementos apolíneos e dionisíacos na linguagem musical. Aqui, o filósofo aborda aspectos da canção, diferenciando uma música essencialmente apolínea de outra, predominantemente dionisíaca. Enquanto a apolínea se define como acompanhamento rítmico, pela cítara, dos poemas homéricos – que, de certa forma, são imagens – a música dionisíaca se caracterizaria por ser um reflexo direto do *uno originário*, do ser primordial, e, portanto, inteiramente isenta de imagens. Ela não se refere a algo exterior a sua própria linguagem – as palavras, por exemplo. “Haveria, portanto, dois tipos de música: uma que reproduz o fenômeno, outra que reproduz a vontade”, numa aproximação bastante evidente com a teoria estética de Schopenhauer (Machado, 2006, p.229).

que é européia. Em relação à África, é um contra-senso dizer que a síncope é um desvio de uma norma, uma vez que para essa música a síncope é a própria regra. Sandroni reconhece, contudo, que a noção está de tal forma consolidada no vocabulário da musicologia que não se deve abolir seu uso, mas sim atentar para suas implicações” (Bosco, 2006, p.37).

Ao analisar os elementos que constituem a música – melodia, harmonia e ritmo – Nietzsche privilegia os dois primeiros como índices dionisíacos, conforme se pode observar nesse fragmento de *O Nascimento da Tragédia*:

“Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (Nietzsche, 1992, p.34).

É curioso perceber que para Nietzsche o elemento dionisíaco, embriagador da música, *não* está no ritmo – como era de se esperar pela forte ligação que, na música brasileira, o ritmo mantém com os estados de embriaguez coletiva. Creio que parte da explicação disso está na própria teoria musical que nos chegou dos gregos, que coloca como fator decisivo do *ethos* musical a melodia, não o ritmo. José Miguel Wisnik explica esse *ethos* dos gregos como o “*caráter* da música, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, e assim por diante” (Wisnik, 2004, p.203). Outra explicação pode ser obtida da admiração do filósofo pela música de Wagner - que é essencialmente harmônica – a quem o filósofo dedicou seu primeiro livro, e em quem ele enxergava o grande arauto da retomada dionisíaca do espírito alemão. O próprio Wagner ressalta em seu escrito sobre Beethoven, a importância que confere à harmonia: “Enquanto a harmonia dos sons, livre do espaço e do tempo, permanece como o elemento específico da música, o músico criador, por meio da sucessão rítmica de suas manifestações a mão conciliatória ao mundo dos fenômenos em estado de vigília” (Machado, 2006, p.229).

Profundamente influenciado por Wagner – e apaixonado por sua obra – Nietzsche constrói sua concepção bem ao gosto do compositor alemão. Utilizando-se dos conceitos de Schopenhauer, o filósofo afirmaria que

“(…) no ritmo e na dinâmica, o fenômeno isolado deve ainda ser caracterizado como fenômeno, e, vista sob esse aspecto, a música pode ser tratada como arte da aparência. A harmonia, resíduo indivisível, fala da vontade de fora e de dentro de todas as formas do fenômeno; é, portanto, uma simbólica não apenas do sentimento, mas do mundo” (Machado, 2006, p.230).

A chave de acesso ao Uno originário, à coisa-em-si, à essência do mundo pertence, sobretudo, à harmonia, não ao ritmo. O ritmo *acontece* no corpo, provoca uma reação direta na matéria e pertence, portanto, ao mundo dos fenômenos.

Essa admiração de Nietzsche pela personalidade de Wagner se converteria pouco tempo depois em crítica acerba e acusações que identificavam o compositor alemão com a decadência romântica (uma das mais “belas” críticas de Nietzsche a Wagner diz que todos achavam que o músico alemão representava a aurora de um novo tempo, quando na verdade ele era apenas a expressão crepuscular do fim). Apesar disso, a admiração de Nietzsche pela obra de Wagner continua intacta e tão intensa que em *Ecce Hommo*, seu último livro, o filósofo comenta o impacto da ópera *Tristão e Isolda* em sua vida:

“A partir do instante em que houve uma partitura para piano do Tristão (...) eu fui wagneriano. (...) Mas ainda hoje procuro uma obra de fascínio tão perigoso, de uma infinitude tão doce e assustadora como o Tristão – procuro em vão em todas as artes. Todas as extravagâncias de Leonardo da Vinci perdem sua magia aos primeiros acordes de Tristão” (Nietzsche, 2000, p.45).

Infelizmente, o ambiente musical no qual Nietzsche foi formado – o da música erudita do século XIX – se caracterizava por uma música tonal que logrou, ao longo de séculos, reduzir a dimensão rítmica da música ao mínimo, atrofiando-a. A música ocidental dedicou-se, sobretudo, ao desenvolvimento harmônico e melódico. Somente com o raiar da música moderna do século XX e, sobretudo, com a entrada em cena de Stravinsky, trazendo a percussão para o centro da composição e da performance musical – em *Sagração da Primavera* e em *O Pássaro de Fogo* – é que haveria uma retomada do “desenvolvimento” rítmico na música erudita. Por outras palavras: minha tese é que Nietzsche “ignorava” as propriedades inebriantes e a força arrebatadora do ritmo por ter erigido sua sensibilidade no seio de uma estética musical que praticamente “abolira” o componente rítmico – pelo menos, mantivera-o em suas condições mínimas, atrofiado, somente como base para a progressão melódica e harmônica. Quando Nietzsche pensa a música como arte essencialmente dionisíaca equivale a dizer que ela é, justamente, “o meio mais importante de que o homem dispõe para se desprender de si próprio, para se desfazer da individualidade, e entrar em comunhão com o uno originário, expressando, com a intensificação máxima de

todas as suas capacidades simbólicas, a dor e o prazer da vontade” (Machado, 2006, p.230).

Ora, na cultura brasileira como na africana é justamente do envolvimento rítmico que brota o transe libertador da individualidade – na configuração de uma pulsação diferente que nos joga em outra dimensão temporal e produz a sensação de embriaguez. É justamente o ritmo que define a diferença do ouvinte contemplativo para o ouvinte participante – algo que está claro nas descrições que Nietzsche faz dos festins orgiásticos em honra ao deus Dioniso Zagreu, que mais parecem carnavais brasileiros nos quais “todas as fronteiras de castas que a necessidade ou o capricho estabeleceram entre os homens desaparecem: o escravo e o homem livre, o nobre e o plebeu se unem nos mesmos coros báquicos” (Nietzsche, 1992, p.97).

Toda a história da música brasileira prova que o ritmo é capaz de produzir os elementos subvertedores da ordem apolínea – a ponto de se transformar até num “mar de ressaca”, como colocou Tom Jobim. E nisso João também é Apolo: cooptou seu “inimigo” tornando-o o próprio organizador de uma nova ordem. Na teoria de Nietzsche, João é apolíneo porque seu principal material de trabalho é o ritmo – que é, como já vimos, da ordem de Apolo. Mas, se interferíssemos na teoria de Nietzsche considerando que o ritmo é, por excelência, um componente dionisíaco, João continuaria apolíneo, pois extrai desse mesmo componente princípios de ordem, clareza, leveza, síntese, superfície... princípios que são, no final das contas, atributos de Apolo.

A música de João Gilberto guarda enorme semelhança com a descrição da “arquitetura dórica dos sons” evocada por Nietzsche. Cada uma de suas “recomposições” é um templo de ordem, limpeza, depuração de formas e elevação que evoca uma austeridade luminosa, vazada, e muito tem em comum o primeiro estilo da arquitetura grega. Numa outra passagem de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche comenta que só consegue explicar o Estado dórico e a arte dórica “como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera (...)” (Nietzsche, 1992, p.42). João Gilberto parece ser esse acampamento apolíneo no seio da canção brasileira – sua conduta musical prossegue por aproximadamente cinco décadas com inacreditável

coerência: ele não muda. O músico baiano continua protegendo contra os ruídos e transitoriedades do mundo moderno, algo que, em suas mãos, se nos objetivou como essência da música popular. Seu projeto musical vai muito além da bossa nova; esta foi para João apenas um ponto de partida em “direção ao futuro do passado” (Tatit, 1999, p.34). Sua maneira de tocar e compor nos transmite a sensação de um tempo suspenso, um tempo sem tempo.

Uma chave para compreender a leveza transmitida pela música de João pode ser encontrada na dialética criada entre voz e violão, no entrelaçamento milimétrico entre o ritmo do canto e o do instrumento. Na série *Jazz*, dirigida por Ken Burns, Louis Armstrong explica o significado da palavra *swing* como a execução da “nota certa na hora certa”. Ora, é exatamente essa a busca incessante de João Gilberto: a disposição perfeita da melodia no tempo marcado pelo violão. Isso cria em sua música um estranho entendimento da frase melódica. Sua ourivesaria trabalha com grupos de sílabas que formam uma espécie de objeto sonoro, uma frase-objeto autônoma, inteira, que pode ser deslocada mais para frente ou mais para trás do que o habitual. Ao fazê-lo, João modifica inteiramente as relações internas da canção. O desdobramento dessa obsessão não é um padrão homogêneo de interpretação, aplicável para todas as músicas – como constantemente colocam as caricaturas do cantor – mas a consideração *singular* da canção, a revelação das potencialidades exclusivas que cada uma traz consigo. O trabalho de João é “desmontar” cada canção para remontá-la desvelando uma nova relação entre ritmo, melodia e palavra, e obter, assim, uma força expressiva inédita.

Trata-se de um processo de construção/reconstrução. O que prevalece nele, mais uma vez, é a *individualidade*, a consideração do teor de singularidade e vida autônoma que habita no interior de cada canção. É claro que essa singularidade se projeta sobre as próprias convenções de gênero, sobre os clichês instaurados – mas esses estão lá! O trabalho de João é justamente combatê-los.

“João Gilberto sempre fez (ou refez) ‘sambas’, como, aliás, já declarou várias vezes. O que singulariza o seu trabalho – talento e dotes pessoais à parte – é o permanente reajuste da extensionalidade de cada obra, recuperando a dinâmica de sua gramática interna e abandonando os maneirismos estereotipados do gênero musical. Cuida de cada detalhe como se dele dependesse a configuração global da extensão melódica. Mas, na verdade, sua atuação sobre esses pequenos elementos já decorre de um domínio absoluto da extensão”¹⁷ (Idem, p.35).

Isso também fica claro na própria formulação de sua batida de violão, que não se confunde com uma *padronização* moderna do samba, mas como um “modelo aberto” que incorpora – e até exige – variações específicas. Assim esclarece Zuza Homem de Mello:

“Embora pudesse ser considerado um padrão que resolvia o problema dos bateristas tocarem samba corretamente, não era uma sistematização imutável, como João deixou claro desde o primeiro disco, de tal modo que aquela batida que figura nos programas rítmicos de teclados eletrônicos sob o título ‘Bossa Nova’ é simplesmente uma forma standard para facilitar as coisas para os aprendizes. ‘Não era uma batida estandardizada que se respeita sempre, como mais tarde se tornou: não era um clichê. Do momento que vira clichê, não interessa mais a ninguém, porque aí não saímos mais disso. Absolutamente, João não era assim. Cada caso era cada caso. Havia uma combinação rítmica da melodia com a harmonia’, declarou Tom Jobim na sua análise sobre o ritmo da Bossa Nova” (Mello, 2001, p.26).

O artesanato do cantor se completa na precisão do encaixe entre voz e violão. Walter Garcia explica essa dialética da seguinte forma:

“A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a idéia de uma contradição sem conflitos para essa relação: contradição, pois violão e voz, como regra, não mantém o mesmo desenho rítmico; e sem conflitos, pois a contradição entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como polirritmia perfeitamente integrada” (Garcia, 1999, p.123).

Para lograr os diferentes encaixes entre frases melódicas e ritmo do violão – encaixes de sílabas cantadas no espaço, às vezes, de uma semicolcheia – João necessitava de um canto preciso, controlado, seco e maleável. Ou seja, um canto próximo da maleabilidade da própria fala, um canto-falado, econômico, sem vibrato, sem impostação e sem grande ênfase na extensão das notas. Sua arte

¹⁷ Conforme esclarece o próprio Luiz Tatit no livro *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*, a medida extensa pode ser compreendida como o trabalho realizado apenas no violão.

depende dessa capacidade de intervir no detalhe, como o próprio João explica: “É preciso que a voz se encaixe no violão com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética” (Idem, p.128). Com a nova forma de interpretar, o volume da voz também diminui, adequando-se melhor ao diálogo com o violão, instrumento acústico que pode ser abafado com facilidade. Mais uma vez, o próprio João explica: “Geralmente, o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, deixando o violão – ou qualquer outro instrumento de acompanhamento – falando sozinho lá embaixo” (Idem, p.128).

Com sua nova batida e o desenvolvimento de uma forma mais precisa de cantar – e também com o treino da capacidade de controlar a respiração – João estava preparado para seu mergulho na música popular brasileira. Utilizando-se de um *ritardando* contínuo da voz, faz com que o canto se desgarre parcialmente da base rítmica. O efeito não é dramático, mas estrutural – pertence à consciência mais do que à emoção. Distribuindo os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, no plano da batida sincopada do violão e da emissão ininterrupta da voz, o cantor cria “uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se auto-sustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver” (Mammi, 1992, p.67).

Essa constante defasagem rítmica mantém um forte vínculo com as inflexões da língua falada, pois, como ela, não pode ser calculada e nem se deixa geometrizar completamente. De fato, uma das marcas da prosódia brasileira é que

“as vogais mais amplas e os ditongos assumem parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede. É uma língua, para usar um termo da música antiga, cheia de ‘líqüescências’, isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza” (Idem, p.66).

Ou seja: uma língua que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las, e que cria – junto com a tendência contrária e complementar a reforçar os acentos – um movimento sincopado na própria prosódia cotidiana.

Essa dialética que se estabelece entre o retardo da voz e a antecipação do violão termina por criar um tempo médio que nunca é pronunciado – um tempo que representa o ponto de encontro utópico entre dimensões paralelas. Dessa forma, “a canção se constrói em volta de um tempo ideal ao qual pode aludir, mas

que não pode desvelar”. É esse tempo médio que garante “ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia”. Ao tentar reproduzir na melodia todos os parâmetros do som sem que com isso a voz se torne um instrumento, mas, ao contrário, aproximando-a cada vez mais da indeterminação da fala, João Gilberto acena para o horizonte utópico no qual seria “suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra”. Sua aspiração é

“(…) 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. (...) 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” (Mammi, 1992, p.66)¹⁸.

Mantendo-se equilibrado na tênue linha que une e separa canto e fala – no lugar recuado onde palavra e canto se tocam-, João Gilberto parece ser a expressão mais pungente e a realização mais depurada daquilo que Luiz Tatit denominou de “entoação”, ou “processo entoativo” - o que “estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (Tatit, 2002, p.9). A entoação é o tesouro oculto e óbvio dos cancionistas, pois, segundo Tatit, a canção popular tem sua origem principal na fala. A força persuasiva da canção jaz no equilíbrio entre as tensões musicais e as tensões da língua – “criando tensões melódicas, o cancionista disfarça habilmente as marcas da entoação. A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito da magia” (Idem, p.13). Dessa forma, combinando “sutis percussões consonantais com a índole ‘liqüescente’ das contaminações vocálicas”, João vai ao cerne da canção popular brasileira: a relação entre palavra e canto, entre língua e música (SEMREC. pg. 221). Nele, a palavra cantada funciona como um organismo que se auto-sustenta. Como na expressão de Chico, João canta uma palavra que é “feita de luz mais que de vento”¹⁹. Para isso contribui também a ausência de vibratos em seu canto. Uma vez que a função do vibrato é dar corporeidade a uma nota rítmica ou melodicamente importante, João o recusa,

¹⁸ Retomo o comentário de Miles Davis sobre João – “Quanto a Gilberto, mesmo lendo um jornal ele soa bonito” – para indicar, mais uma vez, que a escolha da “leitura de um jornal” não deve ter sido tão aleatória, e que sugere, ainda que intuitivamente, a capacidade de João de conferir à fala um relevo estético inédito – uma intuição que indica a percepção de que, no fundo, seu canto tem mais a ver com a fala do que com a música.

¹⁹ Verso extraído da canção *Uma Palavra*, que integra o repertório do LP *Chico Buarque*, 1989.

pois seu objetivo é justamente tirar qualquer corporeidade de seu canto: suspendê-lo no ar, transformá-lo em luz.

Tom Zé observou a ausência de arestas na música de João Gilberto, comentando que “Assim como alguns pássaros que põem pedras no estômago para moer os grãos que engolem, João mastiga as palavras com pedras na boca, à maneira de Demóstenes, o orador grego” (Zé, 2003, p.106). Augusto de Campos cria uma metáfora ainda mais poética, afirmando que João “trata as vogais como Pelé trata a bola. Canta e toca sem preocupação de variar, como alguém que estivesse atirando no centro do alvo e acertasse sempre na mosca” (Risério, 1993, p.19).

Mantendo-se no limite entre a fala e o canto e no jogo de fase e defasagem da voz com o violão, João trabalha nas fronteiras; para isso, é preciso ser leve. Essa sublimação de qualquer peso decorre de um processo lento de *construção*, polido por infinitas idas e vindas, fruto não de escolhas momentâneas, mas do acúmulo progressivo de criatividade e memória. A adoção pela bossa nova do amadorismo como convenção de gênero tende a apresentar seus mais rigorosos trabalhos como algo “espontâneo”, resultado de uma conversa de fim de noite, ocultando o rigor empregado no processo artístico. Sua música exige a crença em uma naturalidade espontânea, desprovida de esforço. Os vestígios de seu virtuosismo tendem a ser camuflados. Contudo, numa entrevista concedida em 1989, João esclarece sua criatividade com consciência como “algo que se trabalha a cada música. Se colocarmos sempre o acento tônico sobre um mesmo tempo, fica chato. É preciso sempre imaginar novas entoações para dar mais vida às palavras” (Garcia, 1999, p.128).

A precisão e o rigor de João desembocam, dessa maneira, não em um esquematismo rígido e sem vida, mas em fluidez macia, num balanço cálido que embala o ouvinte. Sua espontaneidade é totalmente construída - e nem por isso menos espontânea. Ao contrário dos pintores flamengos do século XV que, querendo reproduzir com perfeição a realidade, esforçavam-se por colocar na tela cada minúsculo detalhe do que viam e que com isso acabavam por produzir, na pintura, “uma realidade dura”, de aparência fabricada, a concentração de João nos detalhes terminou por ensejar uma música ainda mais solta e essencial. Enxugando, cortando, miniaturizando, João terminou por encontrar uma espécie

de semente originária de tudo o que foi, é e será no universo da canção – sua essência mesma. Por isso, Luiz Tatit escreve:

“(…) acompanhar o trabalho desse intérprete através da evolução de suas execuções constitui, em si, um estudo completo sobre a formação, o amadurecimento e as novas perspectivas da canção popular brasileira enquanto linguagem, incluindo sua presença e importância no âmbito da música internacional” (Tatit, 1999, p.33).

O espírito apolíneo de João não resulta no racionalismo frio e estéril ou na contemplação lógica e empobrecedora da realidade como Nietzsche temia. Ao contrário, ao invés de cobrir a essência, a aparência apolínea parece desvendá-la. Na metafísica de Nietzsche, a palavra é o componente propriamente apolíneo, enquanto a música representa o elemento dionisíaco. De fato, em João Gilberto a palavra parece atingir um nível inédito de realização em nossa canção popular – nunca elas foram tão respeitadas em seu teor fonético e expressivo. Ao pronunciá-las, João as transforma na imagem oral do que está escrito. Não há uma sílaba desperdiçada em seu canto.

Para Nietzsche, a canção popular, com seu amálgama de música e palavra, seria o “eterno vestígio da união do apolíneo e do dionisíaco”. Nela, a “melodia primigênia” procura uma “aparência onírica paralela e a exprime na poesia”. A linguagem estaria, portanto, “empenhada ao máximo em *imitar a música*” (Nietzsche, 1999, p.49). O efeito de João Gilberto é apagar essas fronteiras e apontar para a possibilidade de um caminho oposto, no qual a música brota da palavra – ou no qual palavra e música nascem ao mesmo tempo.

Em seu livro *Elementos da Linguagem Musical*, Bruno Kiefer afirma que “cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária”. Já existiria nela, portanto, “o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que na Antigüidade poesia e música fossem inseparáveis” (Kiefer, 1973, p.44). Ultrapassando sua função de aparência, a palavra seria, na voz de João, chave de acesso para a própria essência – o “grão da voz”, o “proto-canto que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à bossa nova” (Tatit, 1999, p.273). Tentando colher o ponto exato onde fala e canto se tocam, indiferenciados, desvendando inflexões comuns a um e outro, João tenta alcançar nossa “estrutura melódico-embrionária”. Com seu balanço equilibrado e sua

hybris invertida, “esse ‘João de nada’ fez tudo: ensinou voz e música ao mundo”
(Campos, 2005, p.57).

Subindo ao céu, João chegou ao fundo.