

## CANÇÃO DO AMOR DE MENOS

### Sentimento e sensação na música de Tom Jobim

Paulo da Costa e Silva

Em meados dos anos 1940, o centro de produção musical do Rio de Janeiro foi transferido para Copacabana. O governo decretou uma série de medidas oficiais moralizantes, que visavam a “higienização” da área que até então havia sido o celeiro criativo da música carioca: o bairro da Lapa, no Centro do Rio. Com isso, fechavam-se os cabarés, varriam-se os malandros e desocupados, acabava-se com a jogatina. Começava o apogeu de Copacabana.

A mudança de endereço da boemia influenciaria o modo de fazer canções. A confusão da Lapa cedia lugar aos ambientes enfumacados das boates da Zona Sul. Esse novo ambiente – mais enclausurado e soturno - pedia uma música menos agitada, com metais e percussão mais leves. Uma atmosfera existencialista do pós-guerra pairava no ar, exalando uma fossa de *chansong* parisiense.

Ao mesmo tempo, uma onda de boleros chegava ao Brasil, sobretudo pela via dos dramas mexicanos. Eram filmes românticos, com músicas-temas que fizeram enorme sucesso nos anos 40 e 50. Muitas delas ganharam versões em português, sendo regravadas com grande êxito. Esses boleros sofridos se tornaram uma verdadeira coqueluche para os apaixonados ouvintes do rádio que se tornara, desde os anos 30, o grande veículo de massa do Brasil. Acabaram por se fundir a vertente das músicas românticas na forma do samba-canção. Samba ralentado, próximo da antiga seresta, o estilo se tornaria a ponta de lança do discurso amoroso no Brasil, se consolidando plenamente nos anos 50, até quase se estabelecer como padrão único de criação.

A essa época, a nação era embalada pelas radionovelas e pelas grandes vozes que, de certa forma, emprestavam identidade aos ouvintes. Não seria exagero dizer que o rádio foi o principal responsável pela educação sentimental do brasileiro no período que vai dos anos 30 aos 60, pela formação do imaginário emocional típico de um tempo.

Nos anos 50 o mercado musical brasileiro se dividia entre duas estações de comportamentos musicais distintos. Um, mais eufórico, era reservado para a época de carnaval, com canções mais aceleradas e ritmadas, destinadas a celebração da folia. Eram músicas efusivas, voltadas para o espaço da rua. Mesmo quando suas letras traziam uma pungente tristeza, eram músicas perpassadas por uma alegria catártica; exorcizava-se a tristeza cantando a própria tristeza. Ou, por outra: tristeza e euforia podiam andar juntas. As músicas de carnaval, feitas para serem cantadas pelas multidões em uníssono, quando traziam uma fossa, traziam junto sua diluição na catarse coletiva, na celebração pública dos desencontros, frustrações, traições, rejeições e sofrimentos que muitas vezes acompanham a aventura amorosa. A voz, nessas músicas, não era apenas uma, mas várias. As gravações quase sempre traziam a força do coral.

Um outro comportamento era expresso nas chamadas “músicas de meio de ano”. Nessas canções o tema do amor fracassado reinava soberano. No lugar de uma fruição pública, pediam o recolhimento, a introspecção da escuta solitária. Geralmente eram cantadas por uma única pessoa, como a transmitir a singularidade da experiência amorosa. A partir de meados dos anos 40, com o declínio da produção de sambas carnavalescos que perderam qualidade com o desinteresse ou aposentadorias dos grandes compositores das décadas anteriores, o samba-canção, “música de meio de ano”, vai dominar incontestemente a cena musical brasileira.

No início dos anos 50, o jovem Antonio Carlos Jobim começou a trabalhar como pianista na noite de Copacabana. Nada de samba, o que ele tocava mesmo eram rumbas, boleros, canções francesas, *hits* do momento, tangos. Para conseguir pagar o aluguel, Tom se tornou prisioneiro do “cubo das trevas” – que era como se referia ao ambiente *noir* das boates. Acabava-se de trabalhar e, à certa altura, caiu doente. Largou as boates e decidiu se tornar um “bicho diurno”, trocando as trevas da noite pela amplidão ensolarada do dia. Esse movimento parece corresponder, como metáfora, a própria transição daquela música de fossa do início dos anos 50, para a ensolarada e moderna Bossa Nova. A primeira música de Tom a expressar isso com plenitude foi também o seu primeiro sucesso comercial.

*Tereza da Praia* é um samba, não um samba-canção. Composta em parceria com Billy Blanco, sua letra relata a disputa amorosa por uma garota do Leblon. Ambos os amantes fracassam no intento da conquista. Mas esse pequeno fracasso amoroso é relatado de forma leve, brincalhona, bastante diversa dos padrões da época. Os pequenos deslizamentos da melodia e da progressão harmônica – com sutis mudanças de semitom – assim como sua cadência alegre, pedem uma certa frivolidade, evocam uma atmosfera mais ingênua. Na canção, Tereza passa o verão com um amante e o inverno com o outro. Não há raiva nem rancor aqui, não há, como acontecia na maioria das canções de amor da época, um investimento no tema da rejeição ou do sofrimento gerado pela perda da exclusividade amorosa. Os versos da música evocam elementos da natureza, para tentar um olhar menos moralizante. A própria Tereza, objeto de disputa dos cantores-protagonistas Lúcio Alves e Dick Farney, vai contra o estereótipo das mulheres traidoras e pérfidas que freqüentavam os *sambas de dor-de-cotovelo*. Volúvel como as ondas do mar, Tereza se torna um dos signos da paisagem – é a *Tereza da praia*. A descrição desse *amor de pequena*, traz elementos que evocam sua sensualidade – o *corpo bonito*, a *pele morena*, os *olhos verdinhos* e *bastante puxados*. O diálogo entre os dois amantes termina de forma surpreendente, sem queixas nem ressentimentos, apenas com a constatação de que é melhor “a *Tereza na praia deixar, aos beijos do sol e abraços do mar*”, uma vez que “*Tereza da praia não é de ninguém*”.

O amor surge como dádiva, rejeitando a tristeza e o sofrimento dos sambas-canções para florescer em alegria – e, na gravação, Dick Farney canta estendendo a frase, como quem espreguiça: “*amar é tão boooooom...*”. Gravada em 1954, a canção já traz muitos dos elementos que caracterizariam a estética da futura Bossa Nova – uma letra visual, luminosa, compatível com a melodia leve e precisa. Em *Tereza da Praia*, o amor, ainda que não realizado, se descola da tristeza para ser afirmado como signo de uma paisagem ensolarada, que a ninguém pertence.

No fim dos anos 50, os amores dos sambas-canções começavam a soar estranhos para os mais jovens. Chico Buarque escreveu: “Eu era um garoto que, como os outros, amava a Bossa Nova e o Tom Jobim. Queria ser um compositor igual ao Tom Jobim. Não gostava mais das canções desesperadas. Só queria aquela música que era toda enxuta, porque derramada para dentro”(Chediak, 1990:8).

A emergência de uma classe média urbana mais instruída e afinada com as manifestações culturais estrangeiras, marcaria a segunda metade da década de 50. Essa classe média tinha como ideal uma vida “sofisticada sem ser aristocrática”, gozando de um “conforto que não se identifica com o poder”, e formaria não a elite política, mas a elite cultural do país(Mammì, 1992:63). Ao mesmo tempo, os estudantes ganhavam peso como expressão cultural nas metrópoles criando, ao poucos, um novo modo de ser.

Foi um período de grande euforia na vida brasileira, marcada por uma série de mudanças de hábitos e costumes. Com o acelerado desenvolvimento de setores da indústria – sobretudo o automobilístico – e o rápido crescimento das cidades, a sociedade brasileira se consolidava como urbana e industrial. No lugar dos antigos bondes, os novos automóveis. Casas e móveis com menos adornos, produtos de plástico e eletrodomésticos de todos os tipos, traziam a idéia de uma vida mais prática e barata. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação se expandiam – chegava a televisão – aumentando a oferta de informação e entretenimento. Lojas de discos

importados traziam o grande jazz dos anos 50, junto com fenômenos pop como Frank Sinatra. Havia um considerável aumento na pauta das diversões disponíveis.

Essas mudanças levarão à busca de uma produção cultural mais sofisticada e afinada com a nova sensibilidade. Era preciso forjar uma outra imagem para o Brasil, ao mesmo tempo original e identificada com as demais nações modernas do mundo. Até então caracterizada pelos excessos e por uma aura de exotismo – que tem na figura de Carmen Miranda uma de suas mais perfeitas traduções –, a produção artística desse período vai apostar na racionalidade, na pureza e economia das formas. Para o novo público que surgia – em boa parte formado por jovens de classe média com bom poder aquisitivo – o samba-canção, identificado com a *música-de-fossa*, primava pelos excessos que, justamente, deveriam ser abolidos, se tornando sinônimo de deselegância.

A Bossa Nova de Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes, vai responder a esses anseios – assim como a arquitetura de Niemeyer, os jardins de Burle Marx e o movimento concretista nas artes plásticas. Ela está intimamente conectada às mudanças do período e traz, como fundamento, a utopia de um país que finalmente se sentia relevante, por oferecer ao mundo não apenas uma imagem sedutora por seu exotismo, mas um projeto autêntico de modernidade.

Combater as “exorbitâncias” passionais opondo-lhe a racionalidade, pureza e economia de formas – eis o *leitmotiv* do novo repertório da música brasileira que teria suas diretrizes desenvolvidas, sobretudo, por Tom Jobim. O reinado do samba-canção estava desgastado. As convenções do gênero, copiosamente reproduzidas, embotavam a singularidade de cada música. Como se a receita tivesse se tornado tão óbvia que, já nos primeiros acordes, fosse possível adivinhar todo o percurso emocional da música, como num filme no qual as primeiras cenas já denunciavam o final. A Bossa Nova não é apenas a expressão de mudanças sociais que começam a colocar em xeque antigos valores. Ela é um “gesto” que visa, antes de tudo, recuperar a potência estética da canção brasileira – sua primazia como local onde a cultura pode se conhecer a si mesma.

Os sambas passionais se caracterizam por trajetórias melódicas que buscam o máximo de tensão. Os elementos de instabilidade do jogo musical dão a tônica da ansiedade, do desespero e da dor. A tensão é trazida quando, por exemplo, a voz desliza de um som grave para outro bem agudo, fixando-se nele. Essa brusca mudança de registro constitui um dos procedimentos clássicos para despertar uma reação passional no ouvinte. Há nele uma intenção definida, uma força aplicada, um esforço. A melodia desse tipo de música geralmente percorre verticalmente a escala musical, mudando de oitavas, utilizando-se de grandes saltos intervalares – subidas e descidas bruscas do grave para o agudo e vice-versa – se deslocando das notas mais graves às mais agudas. As construções melódicas vão buscar o máximo contraste entre tensão e repouso. Isso gera a impressão de que o próprio caminho da melodia já traz um esforço, um sofrimento em sua realização. Os outros componentes musicais vão se empenhar ao máximo em corroborar essa tensão – os violinos plangentes, a emissão *operística* de vozes impostadas com volume, quase sempre acrescidas da dramaticidade do *vibrato*, as grandes expansões vocálicas dos agudos.

Nesse tipo de canção, de andamento mais lento, o *percurso melódico* salta para o plano principal. Não há, como nos sambas carnavalescos, a penetração corporal do ritmo. O tempo de duração de cada nota tende a aumentar e, nisso, ganha-se peso. Em músicas mais aceleradas, o rápido encadeamento da melodia faz com que as notas sejam percebidas em conjunto, e não separadamente. É como se fossem pequenos blocos melódicos que se encaixam para formar a melodia. Nesse caso, há uma sensação de plenitude – pois as partes se completam mutuamente. No centro da música, em torno do qual giram essas frases, quase sempre está o refrão. O afastamento do refrão nas demais partes tem como função reforçar a idéia de retorno, de reencontro, de junção e identidade complementar entre os blocos melódicos. O tempo é circular, retornando sobre si mesmo – sempre se volta ao refrão.

Nas músicas lentas, caso dos sambas-canções, cresce a distância temporal que separa as notas, que passam a ser percebidas isoladamente. Esse isolamento produz um “sentimento de

falta”, que será manifestado na construção de uma trajetória melódica que parece “buscar alguma coisa”. De fato, em qualquer ponto do percurso, esse tipo de melodia parece estar em trânsito, buscando as notas restantes para se completar. A percepção do conjunto propiciada pelos módulos melódicos dos sambas acelerados, cede lugar a percepção individualizada de notas que “procuram algo”. A concepção temporal desse tipo de canção é linear. Uma série de momentos sucessivos, articulados linearmente e unificados por uma tensão interna que puxa cada nota em direção à seguinte – até que se atinja o repouso no fim da própria canção. Trata-se, portanto, de uma música horizontal, onde “o tempo é concebido em seu caráter evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance”(Wisnik, 1989:114).

Não à toa, muitos desses sambas de fossa são “histórias cantadas”. Há, quase sempre, a figura de um narrador explícito, que pode encarnar o personagem do homem traído, da mulher abandonada, saudosa, sonhadora ou vingativa. O samba-canção *Minha História*, de Lupicínio Rodrigues, gravado por Carlos Galhardo em 1954, é exemplar neste sentido: “*Vou contar a vocês minha história/ este drama que me destruiu/ tive alguém que amei com loucura/ e este alguém me traiu*”. O sujeito amoroso, nesse caso, é eminentemente um narrador. E, como narrador, ele conta o que lhe ocorreu no passado. São músicas ancoradas na recordação, na memória, como o clássico *Caminheiros*, de Herivelto Martins: “*Não, eu não posso lembrar que te amei/ não, eu preciso esquecer que sofri*”. Muitas vezes os amantes imploram para que se apague a memória, como em *Risque*, de Ary Barroso: “*Risque meu nome de seu caderno/ pois não agüento o inferno do nosso amor fracassado*”.

No andamento acelerado dos sambas carnavalescos, a melodia se contrai em busca do ritmo; na música lenta, a melodia se expande para cumprir uma trajetória de busca, contar uma história. Tratam-se de duas percepções musicais distintas, que ganharão diferentes tipos de tratamento poético nas letras. Nas melodias ligeiras, as letras vão traduzir o estado de plenitude evocado pela música. Geralmente elas tratam de personagens fortalecidos pela conjunção com seus objetos de desejo e pela aliança com outros personagens. Já no caso da *melodia que busca*, a compatibilidade com a letra se dará pela tradução de conteúdos sentimentais que evoquem o sentimento de falta. Há, nessa concepção musical – e de forma muito marcada nos boleros e sambas-canções – a idéia de um narrador, um “eu interior”, que procura se *expandir* para incorporar o outro e alcançar, assim, a completude. Essa estrutura musical se identifica com a concepção romântica do amor como falta, como anseio de unidade. Ela reproduz na linguagem musical o drama do desejo de fusão entre o sujeito e o objeto de sua paixão. Carrega em si uma irresistível vocação para a dor e o sofrimento como preço a ser pago pelo êxtase sublime da fusão.

É claro que as canções de Tom Jobim também trazem essa dimensão linear, progressiva, horizontal à qual me referi há pouco, e que muitas de suas melodias traçam o mesmo itinerário de busca. Mas há, contudo, grandes diferenças entre a construção melódica predominante no samba-canção e aquela que será desenvolvida pelo maestro na Bossa Nova. No lugar da expansão, instaura-se a contenção. Deixam-se de lado os grandes saltos intervalares, os acentuados contrastes entre graves e agudos, para se trabalhar num registro mais próximo ao da fala. Para tanto, as melodias se desenvolvem em cima da variação de duas ou três notas próximas, nada mais. Os intervalos são curtos, econômicos – geralmente tom e semitom-, e progridem passo a passo, tendendo a respeitar o encadeamento natural das escalas - evitando os grandes saltos que afastariam o canto da prosa. Também a cadência melódica muda: as notas já não se fixam por muito tempo em nenhum ponto, mas fluem, saltitantes – evocando, como no samba, o papel rítmico da melodia. Mesmo com um andamento lento, tendem a se organizar em pequenos módulos, gerando uma identificação entre as partes da canção, uma coesão de motivos.

Quando a canção se aproxima da fala, se concentrando em poucas notas de pequena duração e pequenos intervalos, já não é mais preciso uma grande extensão vocal para cantá-las; nem volume; e nem muito fôlego. De fato, quando Elizeth Cardoso canta a *bossa-novística Outra Vez*, no LP *Canção do Amor Demais*, sentimos que ela utiliza apenas uma pequena parte de seu potencial como cantora – é o que a música pede. As amplas dilatações vocálicas do samba-canção – incorporada nos extensos agudos de cantoras como Linda Batista, Nora Ney e

Dalva de Oliveira – cedem lugar a um estilo conciso, concentrado. A força expressiva, nesse caso, não brota tanto do drama sofrido, nem da tragédia pranteada, mas de pequenos detalhes que, depois de extraídos os excessos, voltam a ser percebidos, ganham novo frescor. Para cantar *Desafinado* não é preciso ter vozeirão, nem fôlego de cantor de ópera; mas é preciso ter um ouvido afiado para os detalhes. A aparente contenção da linha melódica esconde, não obstante, um forte impacto emocional, pois cada pequena alteração é portadora de uma revelação afetiva – num regime de contenção, o menor desvio se torna pleno de significados. A concisão melódica via trazer uma profundidade emocional que difere do desespero sofrido das paixões e amores frustrados, que se associa mais a delicadeza serena do sonho. Enxuta porque derramada para dentro.<sup>1</sup>

A grande novidade introduzida por Tom Jobim na renovação da música brasileira está, contudo, no desenvolvimento harmônico. Recheadas de acordes com quintas diminutas e nonas menores, as harmonias de Jobim dialogam de forma intensa com a melodia. Mais do que isso: apresentam novos caminhos musicais possíveis, sugerem sentidos diversos. Muito mais do que simples apoio, o acorde ganha qualidade expressiva, interferindo diretamente no sentido da melodia. Tornava-se possível, então, economizar os amplos contornos melódicos realizados pelos autores de samba-canção sem perder efeito emocional, pois o sentido das melodias se completa no encadeamento harmônico. Uma mesma melodia podia ser colorida por muitas nuanças.

Ao mesmo tempo, essa nova moldura harmônica tinha o efeito de libertar a linha melódica, torná-la mais solta, deslizante. Isso traz para a Bossa Nova uma sensação de leveza que, nos anos 50, raramente freqüentava a música brasileira, e que, é claro, já não combinava mais com letras pesadas sobre a infelicidade e o fracasso amoroso. As notas pareciam flutuar sobre os acordes, como nuvens esparsas no céu. Enquanto as melodias das músicas de fossa procuravam sempre trabalhar na dicotomia dramática entre a máxima tensão e o máximo repouso, reforçando para tanto os papéis das tônicas e das dominantes – o ponto de máxima tensão em relação ao repouso da fundamental –, Jobim vai jogar com a relativização desses papéis, criando linhas melódicas que evitam enfatizar os centros harmônicos, acentuando notas que geralmente não se encontram no acorde que as acompanha.<sup>2</sup>

Nos *sambas-de-fossa* a harmonia tem um efeito expressivo muito reduzido, ficando mais encarregada pela condução do ritmo e sustentação da melodia. Seu percurso também é mais fechado, uma vez que os acordes apenas corroboram as intenções das notas. Essas músicas trabalham no limite, tentando abarcar a um só tempo céu e inferno – ainda que, muitas vezes, ambos estejam presente apenas como virtualidade. Para o sujeito sentimental desses sambas, o “excesso emocional é imprescindível à idéia de felicidade ou de vida bem-sucedida” (Costa, 1998:195). Nesse contexto, o desejo é tensão, sofrimento - incorporado por uma trajetória melódica em busca da totalidade. O prazer é descarga, repouso; o cessar da tensão.

A Bossa Nova de Jobim vai desfazer essa dialética dos extremos ao apostar nas meias-tintas, nos semi-tons, nos acidentes e dissonâncias que abrem “janelas” no meio da canção, onde cada pequena modificação lança nova luz sobre o percurso melódico e tem o poder de mudar o sentido geral da composição. As tensões existem, é claro, mas são re-harmonizadas, se tornam mais complexas, menos duais, dialogam agora com a expressividade dos acordes. Mesmo a nova colocação rítmica inaugurada pela batida oscilante de João Gilberto tende a relativizar a noção de tempo forte e fraco, instaurando um entre-tempo. Jogando com a voz em constante *ritardando*, João solta o canto da base rítmica. A melodia não mais depende dos acordes para se desenvolver, sua relação com a harmonia muda.

<sup>1</sup>O foco do artigo recai sobre as canções compostas por Tom Jobim no período do nascimento e consolidação da Bossa Nova, que vai de 1958 a 1964. Depois disso o maestro irá retomar motes mais passionais, como em *Luiza*, *Falando de Amor* e *Gabriela*.

<sup>2</sup>Essa e outras valiosas lições foram tiradas das análises de Lorenzo Mammi sobre a obra de Jobim. As referências estão na bibliografia ao fim.



Lorenzo Mammì notou que “a Bossa Nova é transmitida com tanta frequência em elevadores e aviões não apenas porque é agradável, mas porque expressa perfeitamente uma ascensão sem esforço”(Mammì, 2002:17). As melodias de Tom Jobim parecem se desenvolver livremente, deslizando através dos acordes. Evocam, assim, uma espontaneidade, algo que se realiza sem esforço. É uma música, portanto, que rejeita o sofrimento.

A maioria das canções românticas dos anos 40 e 50 são narrativas do passado, repletas de fantasmas. Há uma relação obsessiva com o ato de rememorar. Amantes que lembram com saudade os bons momentos que passaram, e que não voltam mais. Amantes assombrados pela presença da ausência do objeto único, insubstituível, de seu amor. Essas músicas revelam a concepção de um sujeito como espelho de sentimentos, formado por hábitos afetivos que pressupunham a prática da narração autobiográfica, dos relatos minuciosos da vida emocional.

Desse estreito vínculo com a recordação advém os ressentimentos, saudades, rancores, desejos de vingança e tristezas que povoam essas canções. Há sempre alguma barreira para a obtenção da felicidade nesses relatos românticos, apontando para uma paixão que se alimenta de sua própria impossibilidade. Nesses amores, muitas vezes se torna impossível discernir entre amor e ódio. Presos ao passado idealizado da felicidade perdida – um dos grandes clichês da cultura romântica -, os protagonistas dessas narrativas musicais gozam um deleite moral na dor da desilusão, no fracasso. Parece haver uma grande volúpia no sofrimento. Na educação sentimental do samba-canção – que embalou muitas gerações - amor rimava com dor.

A Bossa Nova vai questionar profundamente esse apego ao sofrimento, trazendo uma “promessa de felicidade”<sup>3</sup>. Essa “promessa” dizia respeito não apenas aos amores privados, mas ao próprio destino do Brasil como nação moderna. Afinal, como continuar preso ao passado, no momento em que o país inteiro se volta para o futuro, na utopia de uma modernidade “à brasileira”, que nos trouxesse o conforto, consumo e sofisticação, sem nos roubar a aura de paraíso à beira-mar? Como ficar preso a recordações, mágoas e ressentimentos, enquanto Brasília era construída e Pelé e Garrincha brilhavam nos gramados da Suécia? Um clima de euforia jovial tomava conta do Brasil.

A Bossa Nova, contudo, não apontava exatamente para o futuro, mas para o instante; uma utopia projetada sobre o presente. O fascínio pela lembrança, pelo passado do amor rememorado, pelas reminiscências, é algo que impede a fruição dos prazeres transitórios, e é justamente nesses prazeres que aposta a música de Tom Jobim. Sua harmonia cumpre nisso um papel fundamental, pois ela desloca o foco da linearidade narrativa da melodia para a *sensação* do acorde. Nas palavras do próprio compositor: “O Bach é mais horizontal, o Debussy é mais vertical. Quer dizer: o Bach não está preocupado com o acorde; está preocupado com o passado, presente e futuro. Stravinsky, muitas vezes, está mais preocupado com a verticalidade, com o aqui-agora. A música, como diz Stravinsky, é uma arte crônica. Para você ter uma melodia, tem que ter passado, presente e futuro. Agora, para tocar um acorde, é instantâneo. É como uma pintura”(Chediak, 1991:14).

A Bossa Nova dificilmente conta histórias, quase nunca se refere ao passado. Expressa, muito mais, o presente das sensações, o prazer do instante. Por isso que muitas de suas canções de amor – e o amor também é uma obsessão da Bossa Nova – ao invés de narrar histórias completas, simplesmente descrevem uma cena, uma paisagem. “*Um cantinho um violão/ esse amor, uma canção/ pra fazer feliz a quem se ama (...) Da janela vê-se o Corcovado e o Redentor, que lindo!*”. Canções que são como fotografias - “*o sol já vai caindo e o seu olhar parece acompanhar a cor do mar*” - pinturas melódicas.<sup>4</sup> Mesmo em *Garota de Ipanema*, não se trata de uma história à maneira dos sambas-canções, mas da descrição de uma breve cena, onde a garota que passa evoca sentimentos de melancolia em um narrador que, por fim,

<sup>3</sup> Esse termo é empregado por Lorenzo Mammì para qualificar a Bossa Nova em contraposição ao jazz – que seria vontade de potência.

<sup>4</sup> As músicas são *Corcovado* e *Fotografia*, as duas de autoria exclusiva de Tom Jobim.

percebe que a beleza não pode ser possuída, que ela “*também passa sozinha*” – como a Tereza da Praia que não é de ninguém. A profundidade da busca melódica é trocada pela superfície dos acordes-sensação. O sujeito amoroso, até então definido pela interioridade psicológica, por sentimento que pressupunham a rememoração, será cada vez mais moldado pelo gozo das sensações presentes. No lugar da narrativa, com seus desdobramentos temporais e suas leis de causa e efeito, a superfície clara e sugestiva da imagem. Bossa Nova é “*dia de luz, festa de sol*”<sup>5</sup>. Investir no instante significa amenizar o peso da saudade; implica uma dose de esquecimento, de enfraquecimento dos elos com o passado.

As canções de Jobim quase sempre seguem o clássico esquema A-B-A – introdução, desenvolvimento e retorno à primeira parte. A surpresa vem do fato de que a primeira parte que retorna não é mais a mesma. A variação harmônica faz com que percebamos construções melódicas equivalentes como “diferentes”. Luiz Tatit explica isso de forma bastante clara: “Nas composições de Jobim, mesmo quando os motivos são análogos, temos a nítida impressão de que estão sempre evoluindo por caminhos sonoros diversos, pois a alteração e a variedade de seus acordes de apoio transformam as funções harmônicas das notas idênticas, fazendo-as soar como “outras” (Tatit, 2004:77).

Significa dizer que, no esquema narrativo das músicas de Jobim, “a volta à primeira parte da canção é retorno a um lugar que não é mais o mesmo, porque o tempo passou à nossa revelia” (Mammì, 2002:17). Trata-se de uma aceitação do caráter transitório do mundo, da renúncia à conquista do tempo. Não há um olhar rancoroso sobre o passado, tampouco se tenta recuperá-lo. Não há espaço para fantasmas, nem para grandes ressentimentos – pois ambos exigem o trabalho obsessivo da memória. No lugar do julgamento sobre o passado, a aceitação inocente e algo melancólica de que tudo passa.

A crença em um futuro luminoso, o enfraquecimento dos vínculos com o passado e o maior investimento no prazer das sensações, vão transformar a expectativa psicológica que se tem do tempo. A Bossa Nova surge num momento de transição entre uma antiga sociabilidade, que vai se perdendo, e uma nova definição, mais clara e racional, que não se realiza com a plenitude desejada. A adoção de um estilo de vida mais afinado com o modelo americano, o acelerado crescimento das cidades, o aparecimento das grandes massas urbanas e das multidões solitárias, o crescente individualismo e o surgimento de uma nova mulher, mais independente e ativa, o começo da dissociação entre sexo e casamento – a pílula anticoncepcional chega ao Brasil em 1962 – tudo isso sinaliza para o enfraquecimento da historicidade das raízes e das identidades que delas derivam.

As músicas românticas dos anos 50 fornecem modelos de conduta amorosa que serão, em boa parte, rejeitados pela Bossa Nova. O amor não era apenas uma vivência a dois, uma intimidade protegida, mas ganhava ressonâncias no amplo espectro da sociedade. Respondia não apenas pelos amantes, mas pela manutenção de uma determinada ordem e imagem social. Muitas dessas canções tratam da exposição pública e julgamento moral da conduta amorosa. Há quase sempre a presença do “outro”, dos “olhos da sociedade”, fundamentais num contexto onde as identidades, ainda muito presas às redes da tradição, não gozam da autonomia típica dos indivíduos modernos. Frequentemente o amor dói porque provoca a humilhação pública, como no samba-canção *Errei Sim*, de Ataulfo Alves: “*Errei sim, manchei o teu nome/ mas foste tu mesmo o culpado/ deixavas-me em casa me trocando pela orgia/ faltando sempre com a tua companhia*”. Muitas vezes, o amor se torna questão de honra.

Amantes humilhados tendem a nutrir sentimentos negativos, como o ódio e o rancor. Em *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues, um dos grandes sucessos de 1951, o amante ressentido se regozija quando lhe *contam* que sua mulher soluçava por sua causa na mesa de um bar, e pondera: “*O remorso talvez seja a causa do seu desespero/ você deve estar bem consciente do que praticou/ ai, me fazer passar essa vergonha como companheiro/ e a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou*”. O amor era “a sentinela moral que protegia o sujeito dos

<sup>5</sup> O *Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

“instintos vis” e a família da depravação do mundo”(Costa, 1998:137). Maculá-lo resultava em manchar o *nome*, destruir um lar.

Esse vínculo tão estreito com a herança do passado começava a se perder na virada para os anos 60. Na premissa da antiga ordem, estão os projetos emocionais a longo prazo, sem os quais as “emoções verdadeiras” não poderiam ganhar solidez, se tornar legítimas. As decepções amorosas, frustrações e sofrimentos eram suportados pois eram vistos como testes de consistência sentimental. Essas músicas falam de um sujeito romântico formado na escola da satisfação *sentimental*, que nada tinha a ver com o prazer da gratificação sensual. Muitas vezes, o *eu moral* se satisfazia com aquilo que não necessariamente agradava ao *eu corporal*. A satisfação amorosa continha renúncias, sacrifícios, abdições, sem que nada disso arranhasse a grandeza do sentimento, não obstante frustrações pessoais – sofria-se em nome de um ideal maior. Mais do que isso: a predisposição para ser frustrado estava implicada no exercício amoroso. O sofrimento era constitutivo daquele amor, sua tematização pela canção popular oferecia isso como vida exemplar. Ou seja: a infelicidade aumentava o teor de uma satisfação amorosa que nada tinha a ver com os prazeres sensoriais, mas com a realização de objetivos. Para os amantes da fossa, sofrimento não era sinônimo de insatisfação, assim como satisfação não era sinônimo de prazer. O objetivo era ter uma vida lograda, na qual se mantivesse, até o fim, um certo número de crenças - entre elas a crença amorosa. Creio que isso explica, de certa forma, as raríssimas aparições, nesses *sambas-de-fossa*, de descrições sensuais do corpo, algo que se tornará bastante comum na Bossa Nova. O amor, nesse caso, é da ordem da transcendência, da interioridade, da rememoração narrativa, do êxtase divino, do sublime; mais do que do prazer sensorial.

Com a Bossa Nova, o culto da lembrança cede lugar a delícia do instante. Creio que a passagem do império do samba-canção ao surgimento e consolidação da Bossa Nova ilustra uma profunda mudança na natureza da experiência sentimental do sujeito amoroso. O “homem sentimental” deixava aos poucos de ocupar o lugar central em nossa cultura.

Com a abertura do caminho da verticalidade, uma mesma melodia podia, doravante, ser resignificada de diversas formas através da harmonia. Isso vai fornecer um novo leque de possibilidades de expressão emocional na música popular. Saindo da fossa dos bares enfumaçados, a canção brasileira ganha um novo modo de ser. A forma enxuta e livre das composições de Tom vão encontrar no estilo de cantar de João Gilberto seu encaixe perfeito. Não mais o vozeirão das grandes cantoras, mas a emissão limpa, quase sussurrada, que revela uma beleza doméstica, um desejo de intimidade serena.

Uma canção que aposta na sensação, na fruição do instante, me parece uma canção que se distancia dos grandes ideais transcendentais que tanto caracterizam a cultura romântica. A utopia da Bossa Nova em uma modernidade que brotasse sem esforço, natural e espontânea, casa perfeitamente com a ideologia de uma felicidade que deriva do prazer puro das sensações. Com isso, um outro modo de vida sentimental começa a aparecer, no qual o sofrimento perde a justificativa moral que tinha outrora. Mas não era apenas isso.

O amor é um elemento central na “modernidade leve” proposta pela música de Jobim e João. Está expresso no lema “O amor, o sorriso e a flor”. É nele que a nova subjetividade, com a perda dos suportes tradicionais de doação de identidade, vai encontrar um lugar de repouso. Não se trata, contudo, do amor-paixão-romântico altissonante dos boleros, sambas-canções, ou das melodias infinitas do romantismo de Wagner – um amor desestabilizador de sistemas. Uma música que se caracteriza pela leveza e pela suave sensação de vôo, não é mais compatível com os retumbantes excessos do romantismo. Tudo o que pesa é descartado. Sentimentos como ódio, ciúmes doentios, ressentimentos e desejos de vingança raramente freqüentam os amantes da Bossa Nova. Sua delicadeza não suporta a força destruidora das paixões românticas.

Na Bossa Nova, o amor é ternura elevada à máxima potência. Não mais alvo da apreciação e dos julgamentos públicos, ele será, mais do que nunca, valorizado em seu papel de reduto da intimidade. Doravante, a relação amorosa, mais do que qualquer outra, será responsável por



garantir um tipo de certeza que pacifica as angústias e inquietudes de um indivíduo que, cada vez mais, se destaca dos laços sociais intensos, precisando, a cada instante, reconstruir a si próprio, criar novos pertencimentos. A Bossa Nova não aposta no amor como sublime êxtase, nem como possibilidade de completude, mas como identidade de resistência diante de um mundo em rápida transição, como fonte de ternura, capaz de conversar nossos valores afetivos perante a fúria da modernidade. Esse amor jamais pode correr o risco de se transformar em ódio ou rancor. Portanto, o que a Bossa Nova deseja não é um amor conturbado, daqueles que geram bons dramas românticos, mas um *Amor em Paz*.<sup>6</sup>

Mesmo as letras de Vinícius de Moraes, poeta que vinha de uma tradição romântica mais carregada, quando falam de sofrimento e perda, o fazem sempre mantendo uma aura de afetividade, de carinho. “*A insensatez que você fez/ coração mais sem cuidado/ fez chorar de dor o seu amor/ um amor tão delicado*” – música que abre com um acorde tenso, dramático, para depois se transformar num choro manso, algo magoado, mas ainda afetuoso. Até no triste samba-canção *Eu Sei Que Vou Te Amar*, o foco recai não sobre o sofrimento (*Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver a espera de viver ao lado*), mas sobre a dimensão de ternura do amor, na figura do amante que, mesmo sabendo que não é correspondido, continua afirmando seu amor (*Eu sei que vou ter amar, por toda a minha vida eu vou te amar*). A própria *Chega de Saudade*, como notou Tom Jobim, traz em seu âmago o paradoxo de ser uma canção que traz “uma saudade jogando fora a saudade” (Augusto, 2002:46). São os conflitos de uma geração de transição, que se via suspensa entre duas configurações sociais distintas: uma que começava – com todas as excitações da novidade – e a outra que ficava para trás – com todas as saudades da perda. O desconforto de uma geração dividida entre a sedução das sensações e a saudade dos sentimentos.

As melodias de Tom Jobim não comportam os grandes gestos das paixões *bolerescas* e trágicas dos sambas-canções. Elas são enxutas demais, contidas demais para isso. Mas também não devem ser confundidas com a monotonia e o tédio. O que elas parecem trazer, em seus pequenos acidentes e desvios, em suas revelações inesperadas, é a qualidade do afeto em sua mobilidade, sua descontinuidade, em sua incapacidade de fazer compromisso consigo mesmo. Qualidades que fazem, ao mesmo tempo, sua grandeza e sua miséria. Propõem, dessa forma, um modo de amar menos heróico, menos trágico, mais à altura da liberdade que o indivíduo moderno passava a ter. Uma aceitação tranqüila – e não obstante triste – de afetos que mudam com o passar do tempo, se refazendo continuamente. Como diz a letra de *Meditação*, parceria de Tom com Newton Mendonça, “*O amor o sorriso e a flor se transformam depressa demais*”.

O desejo de posse e o anseio por unidade se transformam na aceitação da liberdade inocente dos afetos. A Bossa Nova de Tom não resvala para a fossa, mas é atravessada pela melancolia que, como escreveu Ítalo Calvino, é “*a tristeza que se tornou leve*” (Calvino, 1990:32). A perda quando ocorre, conquanto seja sofrida, não redundava em desespero ou tragédia, mas em uma nova janela que se abre – como um acorde de Jobim. Afinal, a mesma melodia pode ser re-harmonizada infinitamente.

---

<sup>6</sup> Música de Tom Jobim e Newton Mendonça

## BIBLIOGRAFIA

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FREIRE COSTA, Jurandir. *Sem Fraude Nem Favor: Estudos Sobre o Amor Romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUGUSTO, Sérgio. *Cancioneiro Jobim: Biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

TATIT, Luiz. Gabrielizar a Vida. In: *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. *Prefácio*. In: *Cancioneiro Jobim: Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova*. *Novos Estudos(Cebrap)*, n34, nov. 1992.