

*Animação suspensa:
movimento e tempo na bossa nova*

TRADUÇÃO



Capa do CD *Amor certo* de Roberto Guimarães, 2003.

David Treece

Professor do Department of Portuguese and Brazilian Studies / King's College London.
Autor, entre outros livros, de *Exilados, aliados, rebeldes*. São Paulo: Edusp/Nankim Editorial, 2008.

Animação suspensa: movimento e tempo na bossa nova*

David Treece

Tradução: Lilia Gonçalves Magalhães Tavolaro**



Experiência estética, significado social e análise da música popular

O que é que torna a música popular um objeto tão estimulante para o estudo acadêmico? Quais são as motivações e interesses distintos que tornaram a pesquisa, escrita e ensino acadêmicos sobre esta forma de arte uma disciplina consolidada, com seus próprios departamentos e programas, periódicos e conferências?

Se a perspectiva da minha própria área, Estudos Ibéricos e Latinos Americanos, pode ser tomada como típica da disciplina como um todo, então há claramente uma fascinação compartilhada com como a música tem intervindo, comentado e interpretado a experiência dos indivíduos e comunidades ao longo da história. Nós estamos interessados no papel desempenhado pela música em celebrações populares e oficiais, cultos religiosos e outros rituais; nas relações entre música e outras formas artísticas tais como cinema, literatura e teatro, entre música e ideologia, música e política, música e a evolução de identidades locais, regionais, étnicas, nacionais e culturais globais.

Mas há certamente algo mais no modo como a música comanda a nossa atenção, em como nos intriga e até nos apaixona. A especificidade da experiência musical, a sua capacidade de formar significados como nenhuma outra forma de arte não pode ser reduzida a essas relações que ela mantém com fenômenos que estão além dela mesma, relações que, de qualquer modo, ela compartilha com a literatura, as artes visuais ou teatro, por exemplo. O impacto singular que a música tem na vida das pessoas não deve ser entendido através da análise da sociologia ou economia das vendas de gravações, da interpretação das letras musicais através de análise de discurso, ou mesmo da reconstrução da biografia dos músicos, por mais útil que tudo isso possa ser para compreender o amplo mundo habitado pela música.

Não, nosso senso intuitivo do poder especial da música para dar significado deriva de algo a mais que reconhecemos (quando não estamos apenas falando a respeito disso) no imediatismo de seu efeito sobre nós: ou seja, o caráter concreto, material e simbólico da música enquanto padrões organizados de vibração que, antes e depois de sua interpretação pelo nosso cérebro, são produzidos e mediados através do corpo humano. Ao nos transformar verdadeiramente em processos complexos

* Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada como texto completo (*Plenary Paper*) na conferência Música popular dos mundos hispânico e lusitano na Universidade de Newcastle, 14-16 de julho de 2006. Artigo originalmente publicado no *Journal of Romance Studies*, v. 7, n. 2, 2007, p. 75-97.

** Lilia Gonçalves Magalhães Tavolaro é doutora em Sociologia pela New School for Social Research/Estados Unidos. liliatavolaro@hotmail.com

“vivos” de consciência temporal e espacial através de nossos corpos bem como de nossas mentes, a música tem a capacidade poderosa de evocar associações, memórias e mesmo visualizações com um senso especialmente vívido de imediação e intensidade.

Mas, diferentemente da linguagem, a música não representa primordialmente, fala de ou simboliza um mundo fora de si mesma. Em vez disso, ao colocar em movimento estruturas sonoras complexas de ritmo, tom, textura e arquitetura, as quais as faculdades auditivas de nossos cérebros interpretam de acordo com nossa consciência de nós mesmos no tempo e no espaço, a música *incorpora* uma forma diferente, alternativa de ser no mundo. Robert Jourdain coloca isso da seguinte maneira:

A música mimetiza a experiência mais do que a simboliza, tal como o faz a linguagem. Ela reproduz cuidadosamente os padrões temporais do sentimento interior, oscilando em tom e volume assim como eles, recuando como eles recuam. Leva forças opostas à batalha e depois à reconciliação [...]

É importante reconhecer que a música representa vários tipos de sentimento interior, não apenas aqueles abertamente emocionais [...] Ela pode mimetizar não apenas a fúria da pantera, mas também o que a pantera sente ao andar ou pular ou escalar. Ela o faz ao reproduzir os ritmos desses movimentos, ao modular a harmonia para imitar as contrações e relaxamentos do corpo, e ao fazer a melodia seguir a geometria das ações físicas.¹

Nós podemos ampliar essa idéia ao sugerir que, na música, nós vivenciamos micro-dramas de fluxo fisiológico e psicológico, que são semelhantes àqueles de nossa existência ordinária, apenas intensificados, concentrados e organizados de acordo com um propósito e desenho conscientes: micro-dramas de resposta gestual, de ritmo acelerado, de agilidade leve e opressão pesada; de excitação, antecipação, reconhecimento e surpresa; de tensão, relaxamento, anticlímax e depressão; de repetição, variação e transformação.

Essa reestruturação musical ou intensificação de nossa auto-percepção enquanto seres viventes nós experimentamos como uma forma extraordinária e transitória de viver no espaço-tempo, ao mesmo tempo ‘real’ e virtual, à qual nós às vezes atribuímos os termos transcendência ou êxtase (“ficar fora de nós mesmos”). Isso é, certamente, aquilo que faz da música algo significativo, aquilo que a torna capaz de intervir tão poderosamente no mundo como um todo. Por causa de sua capacidade de agregar ou incorporar novamente, em tempo real, os padrões lembrados e transformados de pulsação sonora, textura e estrutura que foram sentidas e ouvidas por gerações passadas e presentes, a sensação de experiência musical compartilhada, histórica e socialmente, não é apenas projetada ou contemplada na nossa imaginação coletiva, mas é vivida como autenticamente, visceralmente *nossa* no aqui e agora.

Conforme apontam John Shepherd e Peter Wicke em seu livro *Music and cultural Theory*², a maior parte dos escritos sobre música se ocupa, não com este nível *primordial* da significação musical, mas com duas outras esferas secundárias: de um lado, temos a análise daquelas estruturas relacionais formais e abstratas compostas pela melodia, harmonia e tonalidade; esse é o “pão com manteiga” de grande maioria da crítica

¹ JOURDAIN, Robert. *Music, the Brain and Ecstasy: how music captures our imagination*. New York: Quill, 1997, p. 296-297.

² SHEPHERD, Jonh; WICKE, Peter. *Music and cultural Theory*. Cambridge: Polity Press, 1997, p 103.

musical, cuja linguagem e ferramentas de análise auto-referenciadas raramente se aventuram para além da *forma* de música para seus significados sociais e muito menos políticos; de outro lado, há o domínio da semântica, daqueles significados conotativos que atribuímos a estilos específicos, frases melódicas, coloração harmônica e de timbre, ou padrões rítmicos, cujas ressonâncias culturais e sociais são resultado de momentos específicos e atos de associação em tempo e lugar históricos; isso, a abordagem conotativa na análise musical, é o que geralmente nos ocupa enquanto estudantes de música popular e etnomusicologia. Deste modo, ou a música é tratada como se fosse não mais do que um conjunto abstrato de relações internas, estruturais separadas da experiência sócio-cultural de tocar e ouvir; ou é inteiramente reduzida *àquele* ambiente de forças sociais e culturais dentro do qual ela ressoa. O caráter sonoro e auditivo do fazer musical, a própria característica que a torna tão específica e estimulante, é de alguma forma perdida do ponto de vista dessas duas perspectivas opostas.

Meu argumento é, portanto, que devemos levar mais a sério o principal poder significador das músicas que estudamos, e que nossa disciplina, se é para ser qualquer coisa a mais do que apenas outra área dos estudos sociais e culturais, deveria buscar corresponder à singularidade do seu objeto se esforçando para abordar e relacionar *ambas* suas dimensões social e estética; que deveria tentar fazer justiça à capacidade especial da música – conforme afirmam Shepherd e Wicke, de “reunir e revelar para nós as estruturas dos mundos sociais externos e internos e as relações entre eles ao nos levar para *dentro*, em vez de nos afastar, da materialidade de seu próprio meio sonoro e a outra realidade que ela constrói.”³

A tarefa – de articular a estética com o social – coloca um desafio descritivo particular quando, como é tipicamente o caso, estamos vindo de uma ou outra das duas perspectivas disciplinares, a da musicologia e dos estudos culturais. Enquanto eu sou inteiramente a favor de adquirir as ferramentas e conceitos da análise musical formal, que pode incluir notação e um entendimento de estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas, essas serão de utilidade limitada a menos que nós possamos adaptá-las à linguagem que falaremos através das disciplinas, ou a ambas simultaneamente. Eu não vislumbro uma única solução metodológica universalmente válida para esse problema, e suspeito que, em vez disso, precisamos desenvolver uma variedade de abordagens, cada uma mais ou menos apropriada ao seu assunto.

A abordagem que procuro esboçar no restante deste ensaio, sugerida a mim através de meu trabalho dos últimos anos a respeito de um tipo de música Brasileira chamada de bossa nova, tem como princípio fundamental o conceito de movimento. Como tal, envolve um tipo e retorno à base material e espaço-temporal do som musical que eu identifiquei no início. Meu ponto de partida é lembrar que todo som consiste de movimento e mudança – vibrações, ou ondas cíclicas de fluxo e refluxo de energia, transmitidas pelo ar e registradas como alterações fisiológicas na anatomia de nossos ouvidos; à medida que essas mudanças são traduzidas em impulsos elétricos, disparando neurônios no cérebro e no córtex auditivo, elas desencadeiam uma rede complexa de memória, conexão e alteração que percebemos como transformações no nosso ambi-

ente acústico, e ao qual nós podemos reagir fisiologicamente, emocionalmente e mentalmente⁴. Se o som for entendido como processo através do qual os efeitos do movimento e mudança no ambiente externo são internalizados e incorporados pelo corpo humano consciente, então a música estrutura e organiza esse fenômeno de tal forma a dramatizar (de nos fazer passar de modo aumentado, concentrado e intensificado pela) a experiência de transformação, do movimento de um estado de espírito para outro.

Num certo sentido, conforme nos lembra José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*⁵, o que nós percebemos distintamente como ritmo, melodia, harmonia e timbre são simplesmente manifestações do mesmo fenômeno. A vibração regular energética que, até dez hertz ou ciclos por segundo, nós ainda percebemos como apenas uma batida, começa a ser ouvida como uma ‘nota’ daquele limite em diante, tal como a aceleração da frequência de uma vibração transforma mudança quantitativa em mudança qualitativa, traduzindo a vibração temporariamente percebida numa vibração espacialmente percebida; o que é de fato uma variação no tempo, a aceleração de uma pulsação, é ouvida como uma relação vertical de entonação, do alto e baixo de uma melodia, assim como a frequência ascendente da onda sonora é experimentada como um distanciamento da inércia gravitacional da terra⁶. Essas variações espaço-temporais, que são então ouvidas ‘horizontalmente’ como sucessivas notas numa melodia, podem, é claro, ressoar simultaneamente, nas estruturas verticais que chamamos de harmonia, enquanto a combinação singular de sobre-tons ou harmônicas adicionais, naturais, que cada instrumento musical produz quando emite um único tom, explica os timbres ou texturas específicas da cor musical. E esses elementos básicos da criatividade musical, todos eles expressões diferentes do fenômeno fundamental do movimento – a pulsação – podem então, por sua vez, movimentar dramas cada vez mais complexos de mudança e transformação, de modulação harmônica e desenvolvimento tonal.

Bossa nova como tensão e transformação

Se toda música é estruturada, movimento sonoro significativo e mudança, então poderíamos perguntar: que tipos de movimento animam o universo musical distinto da bossa nova? A primeira vez que eu comecei a ouvir seriamente a bossa nova, algo me intrigou. Eu era capaz de explicar para minha própria satisfação o seu impacto histórico; ou seja, os principais aspectos da revolução musical e artística que a bossa nova trouxera para a cena cultural do Brasil de meados da década de 50. Mas eu não conseguia tão facilmente explicar a profundidade e intensidade e seu apelo para além daquele contexto. Os idiomas musicais prevalentes na era imediatamente anterior à bossa nova – o declínio do *getulismo*, do provincianismo, do populismo nacional sentimental que haviam sido identificadas com as administrações de Getúlio Vargas (1930-45, 1951-4) – eram as vozes do heroísmo e da tragédia, representados pelo samba-exaltação e o samba-canção respectivamente; o primeiro um hino carnavalesco de celebração patriótica exemplificado por ‘Aquarela o Brasil’ de Ari Barroso, o segundo uma tradição de canção lírica que houvera até então se tornado um veículo para as divas do drama ro-

⁴ Veja, por exemplo, *Tanto Tempo* de Bebel Gilberto (Ziriguiboom/Crammed Discs, 2000) que vendeu mais de um milhão de cópias ao redor do mundo, e o remix do DJ Marky e DJ Patife, com Fernanda Porto, de “Só tinha de ser com você” de Tom Jobim, do álbum de DJ Patife *Cool Steps: Drum ‘N’ Bass Grooves* (Trama, 2002).

⁵ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 20-23.

⁷ TREECE, David. "Between bossa nova and the Mambo Kings: the internationalisation of Latin American Popular Music". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 1.2, 1992, p. 21-37

⁸ Veja, por exemplo, *Tanto tempo* de Bebel Gilberto (zirigui-boom/Crammed Discs, 2000) que vendeu mais de um milhão de cópias ao redor do mundo, e o remix do DJ Mar-ky e DJ Patife, com Fernanda Porto, de "Só tinha de ser com você" de Tom Jobim, do álbum de DJ Patife *Cool Steps: Drum 'N' Bass Grooves* (Trama, 2002).

mântico-trágico, tais como Dalva de Oliveira e Maysa. De qualquer modo, o som instrumental daquele período era clamoroso, extravagante, emocionalmente efusivo, e feito para projetar no último volume um sujeito vocal de grande magnitude – a *persona* épica de uma nação, ou a *persona* de uma vítima-heroína sofredora ou cujo amor não fora correspondido, amargurada.

Não é difícil ver como a bossa nova atravessou todo aquele sentimentalismo e vulgaridade populistas e floreios, suas melodias e harmonias 'difíceis', jocosamente dissonantes, sua pulsação rítmica descentrada e astuciosa, suas letras inteligentes e, freqüentemente irônicas, e acima de tudo, seu discreto, eminentemente *cool*, sujeito vocal: pela primeira vez, o inapropriado, integrado tecido de estrutura musical, instrumentação e performance parecia feito para por no centro do palco, não a personalidade do sujeito-cantor, que havia agora literalmente abaixado seu tom de voz ao ponto do sussurro, mas a música em si. Ouvir uma composição de bossa nova não era mais ser confrontado, ou mesmo assoberbado pelo drama pessoal ou nacional, tal como declamado num estilo semelhante ao de uma ópera pelos seus protagonistas, mas engajar-se numa conversa íntima, fazer parte de um contraponto inteligente, elegante, divertido, diversificada, e, acima de tudo, moderna⁷.

Mas uma coisa é identificar e descrever esse novo *etos* musical, como expressão de transformação cultural, uma grande mudança no humor e atitude numa específica conjuntura histórica, aquele de meados do século XX, com sua transição do nacional-populismo de Vargas para o cosmopolitanismo e desenvolvimentismo pós-guerra de Juscelino Kubitschek. Outra coisa completamente diferente é explicar o poder duradouro dessa mesma estética musical para além daquele contexto ao longo de meio século, explicar sua longevidade, o apelo e ambos seu idioma musical em geral e suas canções individuais ('Desafinado', 'Águas de Março', 'Insensatez', ou 'Garota de Ipanema', para mencionar apenas alguns exemplos óbvios) para gerações sucessivas até o presente, quando a então chamada nova bossa nova tem revitalizado a tradição, com uma onda de fusões envolvendo formas mais recentes tais como o *drum'n bass*.⁸

Ao tentar pela primeira vez entender o vigor e intensidade notáveis que tais composições têm mantido por 50 anos, eu argumentei que isso tinha algo a ver com uma coesão interna especial integrando todos os seus elementos constituintes: formais, performáticos e semânticos. Essa coesão interna torna sem sentido as tentativas de isolar ou separar o 'ritmo da bossa nova', cantar somente uma, destacada 'melodia de bossa nova', ou traduzir as letras de bossa nova para outra língua – o todo é tão mais do que a soma das partes que, quando ouvidos isoladamente, cada elemento constituinte soa fraco e ordinário.

Nem pode a coesão interna da bossa nova ser abstraída do ato da performance, porque esta reside precisamente na interação e tensão ao vivo entre a articulação vocal da melodia, as seqüências harmônicas e rítmicas tocadas pelo violão, e o desencadear lírico da lógica estrutural, interna da música. Essa dinâmica de interação e tensão, que para os meus ouvidos é a fonte da quase hipnótica e encantadora fascinação da bossa nova, torna-se mais aparente na experiência da performance, no

esforço de incorporar e sustentar, em tempo real, aquele delicado diálogo e equilíbrio entre melodia, discurso, ritmo, seqüência harmônica – aquilo que escolhi chamar de “animação suspensa” da bossa nova.

Muitos dos exemplos nos quais se baseiam essa análise são tirados do repertório de composições interpretadas por João Gilberto no álbum de 1973 que leva seu nome, e pode-se dizer que o estilo de interpretação de Gilberto é singular, talvez, como alguns tem sugerido, um sub-estilo da bossa nova que lhe é próprio. Mas embora isso possa ser um constrangimento para as minhas generalizações sobre bossa nova como um todo, eu reiteraria que o estilo de João Gilberto é tanto imitável quanto profundamente característico do espírito dessa tradição musical. Afinal de contas, a bossa nova é a antítese da escrita musical individual e das personalidades-intérpretes; e embora tenha produzido um grande repertório, não pode ser reduzida seja a um corpo de composições ou mesmo a um conjunto de fórmulas estruturais. Em vez disso, como tradição que permanece viva até hoje, deveria ser melhor definida como ‘movimento’ no sentido literal a palavra, como atitude interpretativa que (tal como sugerido pelo veterano da bossa nova, Carlos Lyra⁹, e confirmado por uma variedade de gêneros exibidos naquele álbum de João Gilberto, desde o samba dos anos 30 até o baião e a valsa) pode potencialmente ser aplicada a qualquer canção individual, tenha esta sido ou não concebida originalmente como uma bossa: no coração desta atitude interpretativa há uma concepção bastante distinta de tempo e movimento.

Tendo primeiramente definido na bossa nova aquele princípio básico de integração dinâmica, ou coesão na tensão, eu continuei posteriormente a abordar mais de perto os componentes específicos desse todo integrado e a dinâmica entre eles¹⁰. Eu identifiquei um padrão estrutural que me parecia recorrente ao longo de um número significativo de canções, e que era frequentemente ecoado linguisticamente, no argumento temático, lírico. O exemplo paradigmático deste padrão, o exemplo mais extremo de fato, o paralelo ironicamente explícito, auto-consciente entre seus pilares musicais e temáticos, é a composição de Tom Jobim e Newton Mendonça “Samba de uma nota só”. Uma nota repetida é contraposta à outra, num tom diferente, dramatizando a dinâmica entre um casal de amantes na sua diferença, mas complementaridade, seres distintos, mas unidos. A seção do meio nos afasta dessa afirmação de complementaridade balanceada, a parceria exclusiva de duas notas, para alcançar ‘promiscuamente’ a escala inteira de cima a baixo, exaurindo literalmente todas as possibilidades de aventura fora do casamento original entre iguais. Mas, ao menos desta vez, o clamor pela variação, por ‘uma mudança’, apenas leva de volta ao já experimentado e testado primeiro amor - a seqüência harmônica final e sua resolução permitem às duas notas e suas vidas separadas se reconciliarem uma com a outra numa só (Figura 1)¹¹.

Então, o padrão geral (do qual este é quase uma paródia) é um padrão dialético, que se move tipicamente de um estado de conflito ou discórdia em direção a uma resolução e harmonização. O estado de conflito tende a ser expresso verbalmente em separação romântica, desentendimento ou perda (pense em títulos tais como ‘Discussão’ [Jobim/Mendonça], ‘Insensatez’ [Jobim/Moraes], ‘Caminhos Cruzados’ [Jobim/Mendonça]) e interpretado musicalmente através de intervalos e formas

⁹ Há um velho engano com relação à bossa nova: o de acreditar que ela só estava relacionada ao samba. Isso não é verdade. Bossa nova é modinha, é baião, é samba-canção, é todas essas coisas. Bossa nova é o espírito da coisa (em ‘Entrevista: Carlos Lyra’ [Chediak n/d:20]). (Modinha: uma forma de canção lírica que data do século XVIII; baião: um ritmo de dança do nordeste do Brasil.)

¹⁰ TREECE, David. “Guns and roses: bossa noa and Brazil’s music of popular protest, 1958-68”. *Popular Music* 16.1, 1997, p. 01-29.

¹¹ Nesse e nos exemplos a seguir, eu adotei o método notacional usado por Luiz Tatit (Tatit 1996; ver também Tatit 2002), que não requer nenhum conhecimento especializado prévio da parte do leitor para ser compreensível. Cada espaço na pauta (*grid*) representa o intervalo mais estreito na escala melódica ocidental, o semitom, de modo que ao alocar sílabas consecutivas da canção lírica no nível apropriado de entonação em relação aos seus vizinhos, uma impressão correta do perfil melódico da música pode ser visualizado (contudo, isso não constitui elementos para representar o caráter rítmico da melodia).

melódicas esdrúxulas, ou como tensão entre um tom ou figura insistentemente reiterados e uma linha harmônica ou baixa que desce (ou ascende) cromaticamente, ou seja, através de passos estreitos e escorregadios – é quase como se o clamor pela *repetição*, pela semelhança, estabilidade, familiaridade, estivesse ansiosamente em tensão contra aquele ‘sentimento de depressão’ proverbial, a inquietante derrapada na ladeira escorregadia da depressão (Figuras 2-4).

Figure 1 ‘Samba de uma nota só’

The image shows a musical score for the song 'Samba de uma nota só'. It consists of a grand staff with five lines. The lyrics are written in Portuguese and are interspersed with musical notation. The lyrics are: 'Esta outra é', 'Eu aqui este sambinha Feito numa nota só Outras notas vão entrar Mas a base é uma só', 'consequência Do que acabo de dizer', 'Como eu sou a consequência Inevitável de vo-', 'por a- Já to-', 'Que diz -se -da é-', 'fa- não -sa- -la E', 'tan- na- Ou na- ji- Não -nal'. The musical notation includes various notes, rests, and accidentals, but the specific notes are not clearly legible due to the image quality.

Figure 1 continued

na-
-da E voltei pra minha nota Como eu volto pra você Vou cantar com a minha nota Como

-brou em

so-

deu
na- Não

-da

E quem quer todas as notas Ré mi fá sol lá si dó Fica sempre sem nenhuma Fique numa nota só

eu gosto de você

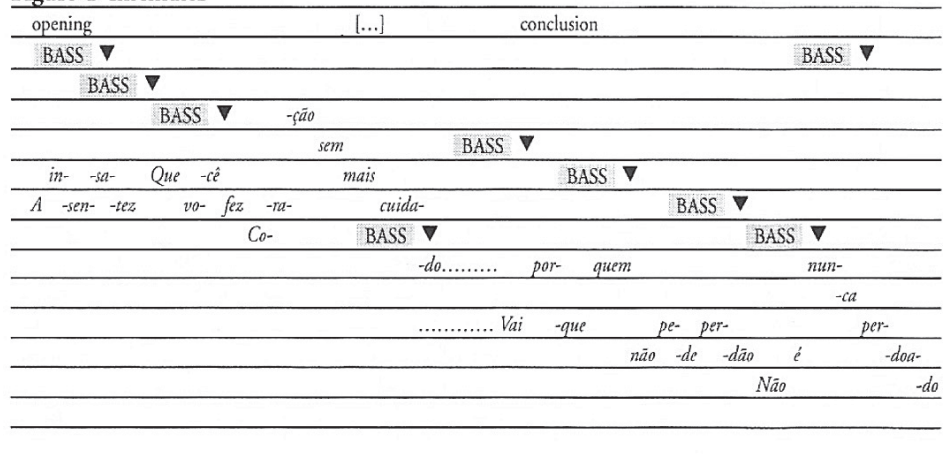
Figure 2 'Chega de saudade'
['No more longing']

Vai tri-
-ste- a e-
BASS ▼ -nba diz que.....
BASS ▼ -za E -la
mi- BASS ▼

BASS ▼
BASS ▼
BASS ▼ de-
-ou -riu -ceu -pois BASS ▼
Cheg- sor- ven- cho- eu...
fui
-rou -tão
En-

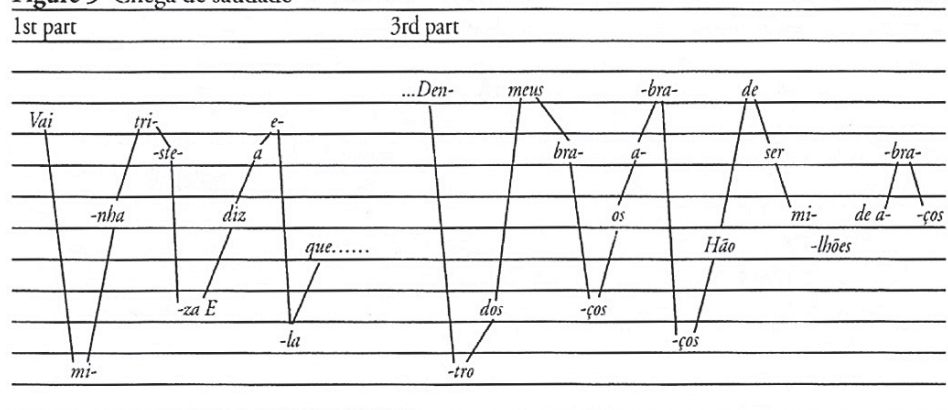
Figure 3 'Brigas nunca mais'
['Quarrels are over']

Figure 4 'Insensatez'



Então ocorre uma transformação: o tenso, descendente (ou ascendente) espiral de repetição dá lugar a um movimento de transformação e esclarecimento; isso é tipicamente sugerido por uma modulação harmônica radical que leva a outro tom (*key*) (um processo tão frequentemente expressivo, na música tonal do Ocidente, de uma mudança de consciência, para um outro plano ou outra língua). Deste modo, em “Chega de Saudade” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o tema inicial da ‘saudade’ de intervalos dissonantes e ‘angulares’ no modo menor torna-se mais descontraído, aberto para ser transposto para seu outro otimista, maior, oferecendo variações cada vez mais expansivas numa figura *arabesque*, a fantasia encantadora do retorno do amor perdido (Figura 5).

Figure 5 'Chega de saudade'



Em “Desafinado” de Tom Jobim e Newton Mendonça - uma canção mais complexa - o momento de transformação, de revelação - ‘que isto é bossa nova, isto é muito natural’ - coincide com uma encruzilhada musical - um acorde E7#9 no estilo *blues* (crucial precisamente porque contém em si, de forma ambivalente, ambos o maior e menor terceiro

intervalos), o que leva através de uma seqüência descendente a uma ‘nova clave’; o sujeito vocal pode agora ir de uma tensão defensiva no modo menor para a confiança descontraída do maior, de modo a celebrar a nova sensibilidade musical, o ritmo moderno da bossa nova (Figura 6).

Eu continuo convencido de que esse movimento – de um estado de conflito baseado numa tensão melódica e harmônica, repetição insistente e dissonância, através de um ato de transformação e modulação, para um clima de resolução e descontração – é um padrão estruturante central na bossa nova, o qual é implicitamente e, com freqüência, explicitamente refletido na narrativa das letras de várias músicas. Quando unida a idéias que podem ser encontradas ao longo de todo o repertório, de ordem natural e equilíbrio, harmonia do eu com o mundo, e um tipo de conhecimento filosófico e sabedoria adquirida com a experiência, essa lógica parece definir todo um *etos*, que eu tentei captar na frase ‘racionalidade ecológica’.¹²

No entanto, quando resumida em termos musicais como eu tenho feito, essa lógica não soa especialmente incomum; afinal, a dialética entre dissonância harmônica e sua resolução, que se dá em níveis de crescente complexidade e duração, é supostamente a principal força motora no interior da história da música ocidental. Nesse sentido, minha descrição pareceria colocar a bossa nova firmemente no interior das tradições ocidentais, ou seja, européias de música tonal, aparentemente reiterando a visão mais comum, nacionalista de bossa nova como uma adição arte-musical essencialmente importada à cultura brasileira, em vez de primordialmente originária de tradições populares locais.

Na verdade, eu não compartilho desta visão, já que tonalidade representa apenas uma metade do caráter profundamente dualístico e ambivalente da bossa nova. É muito fácil super-enfatizar essa dimensão, devido às suas associações com uma noção particular de sofisticação musical e modernidade, e o impacto indubitável que esta tem tido na textura harmônica e cor da música popular brasileira.

Há uma tendência na análise de canções, um efeito do valor atribuído na arte musical ocidental a arquiteturas musicais extensas, de se pensar apenas em termos de eventos e estruturas *narrativas*; em outras palavras, de se definir o significado da música em termos do *resultado* de sua lógica narrativa, o ponto final ou a conclusão desse movimento dramático, em vez de prestar a devida atenção, como deveríamos, às formas contínuas do movimento e aos estados de espírito que ele evoca na *revelação presente* do tempo musical. De fato, enquanto uma ou duas composições de bossa nova parecem terminar, e realmente parar, numa ‘nota conclusiva’, para além da qual não podemos ir (por exemplo, ‘Samba de uma nota só’), isso não é típico, e é ilusória mesmo nesses casos excepcionais; mais frequentemente, implícita ou explicitamente, há um movimento de ‘eterno retorno’ (tal como no jazz), uma recapitulação potencialmente sem fim do padrão estrutural central, ou mesmo simplesmente de um único, secundário ritmo ou acorde – mantendo-nos pra sempre suspensos, ritmicamente e harmonicamente. Esse efeito, que eu chamo de animação suspensa musical, é tão forte na bossa nova quanto é a narrativa de tensão e resolução, e nos leva a todo um outro universo cultural, que incorpora, entre outras coisas, tradições africanas de composição musical.

¹² TREECE, David. “Guns and roses: bossa nova and Brazil’s music of popular protest, 1958-68”. *Popular Music* 16.1, 1997, p. 1-29.

Figure 6 'Desafinado'⁶

-mu-

Eu ▼

F6/9 G7(b5) G7(13) Gm7(9) C7(13) Am7(b5) D7(b9) Gm7 A7(b13) Dm7 E7(#9)

mes- -tin-
-mo -do

▼ ▼

-ta- men- de- -gu- -tar

▼ ▼ ▼ ▼

in- -ssi- -por- -men- -vo ar- -men-

▼ -cê -sis- com- -to de -ti- ▼

an- -sical

vo- -te cla- Meu ▼ ▼

em -ficar

Se ▼

A7M Ab7(#5) G7(13) Gb7(b13) A7M

BASS ▼

BASS ▼

BASS ▼

é -ssa BASS ▼ vo- não

Que -to -tu-

Isto bo- nova mui- na- ral que -cê sa- -quer -ssente.....

é -be se-

O Nem

Que isto pre-

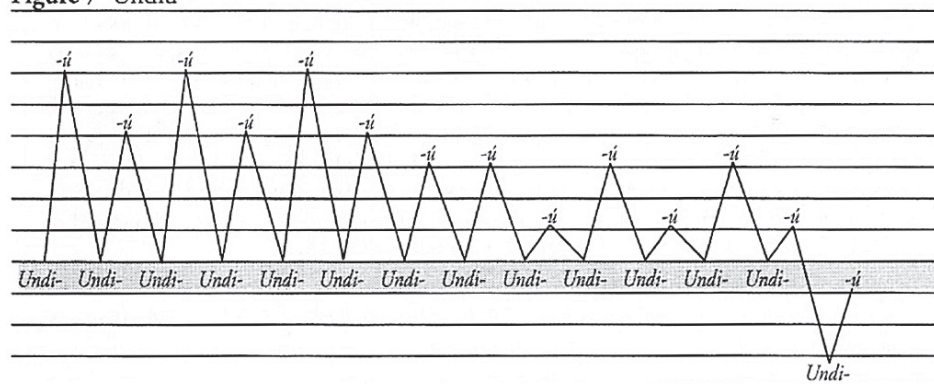
Modal e tonal

De fato, eu diria que a complexidade, intensidade e apelo singulares da bossa nova só podem ser entendidos como uma função das duas civilizações ou épocas históricas mundiais que ela congrega – a modal e a tonal. Portanto, eu vejo a bossa nova não apenas como um marco histórico revolucionário, uma ruptura libertadora do legado sentimental e grandiloquente do nacional-populismo. Eu também a vejo como *crucial* em outro sentido, num nível mais profundo e trans-histórico, como reafirmação da dualidade estrutural da cultura brasileira, uma reafirmação de seus vetores fundamentais: de um lado, o mundo ritualístico, orientado pelas estações, centrado nas pequenas comunidades, de ritmos e melodias repetitivos, cíclicos, interconectados, tecendo um tecido cada vez mais denso ao redor de um enfoque consolidado e estável na casa, na comunidade e na tradição - o sistema *modal*, que é compartilhado pela maioria das culturas pré-modernas do mundo; e, de

outro lado, aquela civilização musical peculiarmente moderna que surgiu na Renascença e Barroco europeus: a busca descentrada, incansável e individualista pela mudança e o desenvolvimento, a ruptura com a repetição e a familiaridade, um adiamento deliberado da satisfação, através de seqüências cada vez mais longas e complexas de relação e tensão, progressão e dissonância – dito de outro modo, o mundo da aventura, experimento e transformação harmônicas, que vai do século XVII ao XX, que chamamos de sistema tonal¹³.

O que eu acho mais notável na bossa nova é a coexistência e diálogo no seu interior entre esses dois sistemas aparentemente antitéticos, o modal e o tonal. Uma das raras composições de João Gilberto daquele álbum de 1973, ‘Undiú’ (ritmicamente falando, um baião, e construído sobre a palavra sonora infinitamente reiterada e semanticamente vazia ‘undiú’), pode ser ouvida como um tipo de hino do impulso modal no interior da música brasileira, com seu movimento eterno e meditativo em torno do, e regressão ao centro ‘magnético’, à raiz harmônica (a nota ré) (Figura 7).

Figure 7 ‘Undiú’



Há uma incidência surpreendentemente alta no repertório da bossa nova do que eu chamaria temas melódicos modais: padrões simples, repetidos, centrados na raiz e em torno de uma variação estreita de entonação. Alguns exemplos óbvios são: ‘Insensatez’, e ‘Brigas nunca mais’, vistas acima, e ‘Águas de março’ e ‘Garota de Ipanema’, a qual eu deverei considerar de forma mais detalhada abaixo.

Por outro lado, conforme temos visto, as seqüências harmônicas extensas encontradas na bossa nova, com sua qualidade de surpresa e originalidade, de uma complexa e reveladora lógica argumentativa e musical, nos remete mais evidentemente à moderna tradição de tonalidade. Afinal, nós sabemos que alguns dos compositores fundadores da bossa nova, como Tom Jobim, foram treinados em técnicas de composição de música tonal romântica e modernista, de Chopin a Debussy e Ravel a Villa-Lobos. E essas tradições compartilham com o jazz do pós-guerra uma variedade harmônica rica e um apetite por formas cada vez mais ousadas de transformação e modulação musicais. De fato, é o cha-

¹³ Eu baseio essa caracterização ampla dos sistemas modal e tonal na formulação elaborada por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*, op. cit.

mado 'acorde alterado', a adição de tons cada vez mais dissonantes e intervalos na tríade básica, que possibilita a relação com acordes de tons estranhos e que, por fim, torna possível uma migração inesperada para outro tom.

Mas o acorde alterado também tem outra função na bossa nova que, ao contrário do infinito clamor por modulação harmônica e migração tonal, parece, de fato, protelar todo movimento progressivo, em favor de um tipo de estado de suspensão desenraizado, desconexo. Várias composições abrem e fecham com acordes como esses, com sextas, sétimas e nonas adicionais, cujo efeito parece ser o de desorientar nosso senso de enraizamento harmônico, de modo a perdermos a chamada 'tônica' de vista, o tom fundamental sobre o qual as escalas melódicas são construídas e que nos dá um senso de 'origem' ('home'). Esses acordes são uma expressão vertical, harmônica do cromatismo horizontal (movimento gradual através de toda uma sucessão de semitons, ou intervalos mais estreitos, da escala) que, conforme notamos anteriormente, é uma característica regular tanto das figuras melódicas quanto baixas da bossa nova. A explicação de Leonard Meyera respeito do efeito desorientador do cromatismo na música ocidental é relevante para a nossa discussão aqui:

O cromatismo na música ocidental não é exclusivamente ou mesmo predominantemente um fenômeno melódico; é também um fenômeno harmônico. Como tal é capaz de provocar experiências estéticas afetivas, não apenas porque pode atrasar ou alterar as progressões diatônicas que são normas na harmonia tonal, mas também porque tende a criar ambigüidade e incerteza com relação à direção harmônica. Passagens cromáticas de duração considerável, passagens que são com frequência modulatórias, parecem ambíguas porque obscurecem o sentimento de centro tonal, porque o fim último da progressão não pode ser vislumbrado ou porque mais de um centro tonal é indicado. Tal ambigüidade gera suspense e incerteza que, como vimos, são aspectos poderosos na formação da experiência afetiva.¹⁴

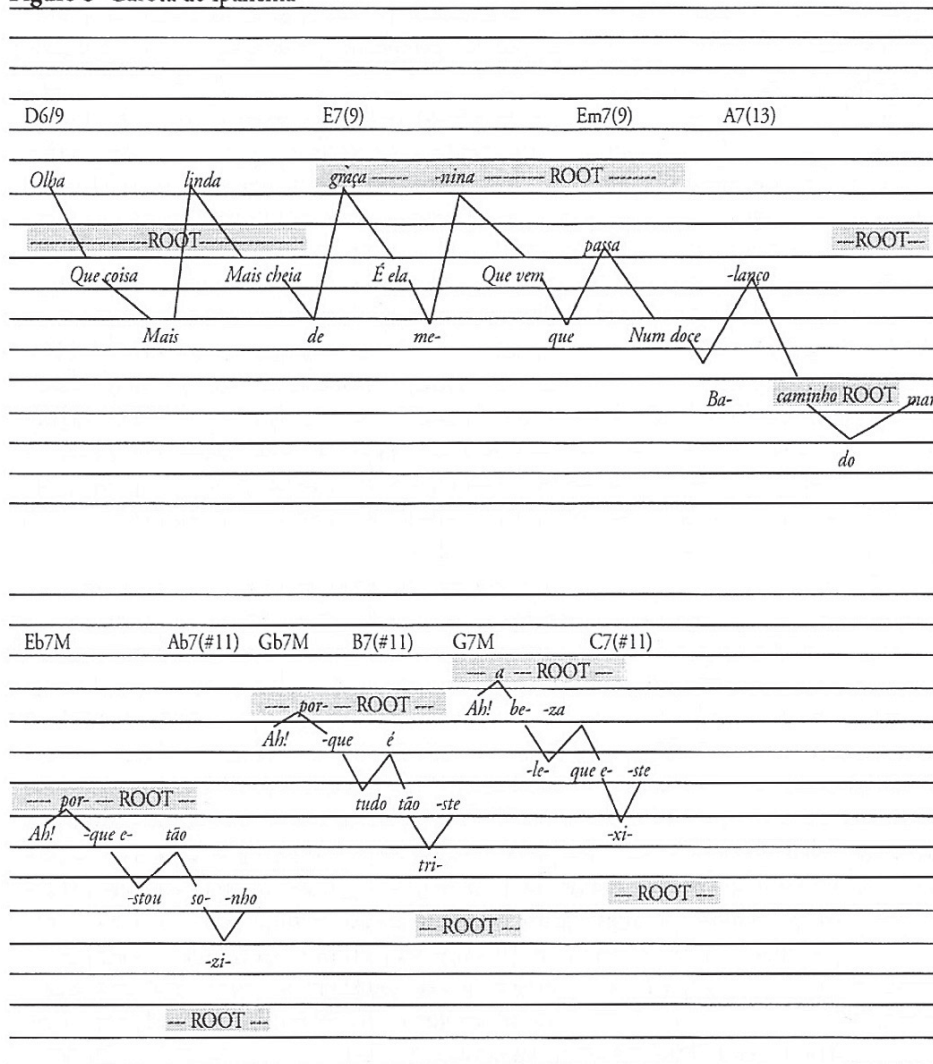
Em 'Desafinado', por exemplo, não é apenas a dissonância dos intervalos melódicos individuais que é perturbadora, mas toda a ambigüidade harmônica-melódica da música, que nos desafia a encontrar a âncora ou origem tonal, sem contar seu destino final.

Esse senso de suspensão melódica-harmônica é, eu diria, central para a apelo obviamente irresistível de 'Garota de Ipanema' de Jobim e Moraes; é de fato, a correlativa musical do tema central da música, aquele estado de transe hipnótico no qual o sujeito vocal contempla a garota a seu caminho do mar, como se estivesse hipnotizado, paralisado pela graça e poesia do seu movimento. A chave para aquele estado de transe está na frase inicial, um exemplo paradigmático de "animação suspensa": as palavras ['olha que coisa mais linda mais cheia de graça, é ela menina que vem e que passa'] entoam o tema modal de três notas que, ouvido desacompanhado, soa tão banal. Ele adquire seu significado somente em relação à base harmônica que muda enquanto é reiterada. Na primeira vez que ouvimos (à medida que somos convidados a compartilhar o sentimento de transe), melodia e harmonia são mantidas num estado curioso de tensão e dissonância, enquanto a frase de três notas (prevista na introdução instrumental da gravação de João Gilberto e Stan Getz)

rodeia, sem nunca de fato se instalar, a tônica, gerando uma dissonância disfarçada, mas sutilmente perturbadora. É apenas na palavra 'graça' que a dissonância suspensa entre melodia e harmonia é resolvida, quando o acorde sobe um tom e ajusta a relação para um estado de consonância; o tom animado do 'menina que vem' então esmaece do maior ao menor quando ela passa, e nós retornamos ao estado inicial de suspensão do seu 'doce balanço, a caminho do mar' – ela parecia tão perto, mas agora ela está novamente fora do alcance.

Como se isso não fosse suficiente, a oitava do meio nos oferece outro tema reiterado, cujo movimento decadente, em contraposição a uma seqüência ansiosamente crescente de acordes em disputa, provoca nosso estado hipnotizado de contemplação e desejo de novos picos de tensão. Assim como o conflito entre o padrão melódico decadente e sua reiteração ascendente, esse efeito é alcançado ao colocar o primeiro, sofrido tom e cada frase repetido (Ah!, porque estou tão sozinho?) logo abaixo, e contra, a tônica do acorde básico, de modo a produzir o intervalo mais instável do nosso vocabulário musical, o semitom. Quando, com algum alívio, o tema original nos é retomado, o retorno àquele ambivalente acorde D6/9, o estado de animação suspensa, é associado

Figure 8 'Garota de Ipanema'



¹⁵ NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton, 1974. p. 131; KUBIK, Gehard. *Angola Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. p. 14.

¹⁶ GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra. 1999.

com uma nova idéia – ‘Ah, se ela soubesse que quando ela passa, o mundo sorrindo se enche de graça e fica mais lindo por causa do amor’ – em outras palavras aquele ideal hipnotizante, inatingível, a ‘beleza que não é só minha, e também passa sozinha’, transcendeu o mero contexto do olhar masculino, para mergulhar e encantar o mundo inteiro numa espécie de estado erótico de graça. (Figura 8)

Dissonância métrica e assimetria estendida

Até agora, eu deixei fora da minha discussão um elemento chave da estética da bossa nova, um elemento que deve ser central para qualquer análise do tempo e movimento musicais: ritmo. Não há de fato um padrão rítmico único e uniforme que seja universalmente compartilhado por todas as composições de bossa nova, mas, sim, uma série de variantes de uma determinada abordagem de organizar o tempo. Essas variantes têm duas coisas em comum: elas parecem não ter um ritmo facilmente previsível que possa cair ou ordenar a duração em partes iguais, seja ‘dentro’ ou ‘fora’ da batida; ou seja, não se trata de ritmos binários, ternários, ou quaternários (em 2, 3 ou 4), e não há um padrão forte 1-2-3, 1-2-3 como no samba tradicional; mas isso não significa que não haja regularidade ou consistência, mas a regularidade é uma regularidade *assimétrica* (dividindo a duração de forma desigual), e a recorrência desses padrões assimétricos é estendida por um período relativamente longo de tempo, nos forçando a esticar nosso senso de presente perceptível para além do que estávamos acostumados.

Alguns observadores tem sugerido de forma convincente que os ritmos da bossa nova não constituem um ruptura completa com o samba tradicional; em vez disso, eles tornam mais visíveis o que seria tradicionalmente ouvido como um padrão menos proeminente, subordinado no interior da textura da bateria, tal como o tamborim, (em vez do surdo ou repique. Certamente, a batida da mão direita do violonista parece lembrar os padrões estendidos, assimétricos que associa-se a instrumentos de percussão como o agogô cuja função, nas tradições africanas ocidentais que são a base da música afro-brasileira, era proporcionar uma linha temporal distintiva em torno da qual camadas poli-rítmicas interconectadas poderiam ser arranjadas e improvisadas¹⁵. Walter Garcia, por outro lado, numa análise metódica e aproximada da técnica da mão direita de João Gilberto, a batida¹⁶, argumenta que esses padrões são na verdade variantes de um tema básico, recorrente no samba e em vários outros gêneros da música popular brasileira, o brasileiro – (1-2-1 2-2 1-2-1 2-2).

Qualquer que seja sua origem, eu diria que a característica realmente significativa desses padrões é aquela da assimetria estendida. Um dos efeitos desses ritmos assimétricos é atrapalhar padrões previsíveis de acentuação melódica-linguística, de tal forma que em vez de sílabas verbais significantes e batidas fortemente acentuadas sempre coincidirem, como na maioria das formas de música, elas se perdem com frequência, compondo um tipo de mal-ajuste ou descompasso. Isso adiciona outra dose de tensão àquelas que já vimos, entre raiz harmônica e melodia, ou entre figuras modais repetitivas e harmonias cromaticamente descendentes. Esse mal-ajuste, que poderíamos chamar de um tipo de síncope

verbal ou dissonância métrica¹⁷, é um fenômeno familiar no jazz cantado, onde o vocalista atrasa ou antecipa a frase de forma que a separação palavra/melodia e acorde/ritmo é mantida em estado de suspensão. João Gilberto é um mestre nessa técnica (conhecida no Brasil como 'cantar atravessado')¹⁸, que parece intensificar a impressão temporal de elasticidade, esticar a duração do presente através da ênfase na tensão entre movimento progressivo e circularidade.

O segundo efeito da assimetria estendida dos ritmos da bossa nova é desorientar nosso senso de localização temporal, mais parecido com aqueles ricos acordes dissonantes que, conforme nós vimos, desloca e confunde nosso senso de enraizamento harmônico. Não há mais um começo e fim claros, confiáveis para os ciclos periódicos de tempo musical, não há compassos; tal como em várias tradições da música africana ocidental, onde há um tecido infinito de padrões interconectados de duração variável com vários pontos possíveis de entrada. Deste modo, o ritmo inicial de 'Desafinado' nos dá uma idéia de onde e quando a melodia vai começar. Esse tipo de tempo não vai exatamente a lugar nenhum; de fato, o objetivo em 'Desafinado' é precisamente defender a possibilidade de uma ordem diferente de sonoridade e uma ordem temporal diferente, uma batida diferente daquelas que são cotidianas e familiares a nós: 'Você com a sua música esqueceu o principal,/Que no peito dos desafinados,/No fundo do peito[...]Também bate um coração.

O que eu vejo surgir, então, é uma forte homologia, ou correspondência estrutural, entre o fenômeno rítmico e melódico-harmônico de 'animação suspensa' e uma evocação lírica, temática de estados de espírito onde o tempo é de alguma forma suspenso, torna-se mais lento, ou é revelado no seu processo de formação, o coração batendo do 'desafinado', o olhar hipnotizado do rapaz observando a 'garota de Ipanema', ou a perfeição da natureza morta da cena do outro lado da janela em 'Corcovado', com 'tempo infinito pra sonhar': 'Quero a vida sempre assim,/Com você perto de mim,/Até o apagar da velha chama'.

Mais três exemplos vão ilustrar essa homologia. O primeiro, talvez a mais extraordinária de todas as composições de bossa nova, é 'Águas de Março' de Tom Jobim. Ela exhibe todos os elementos que identificamos até agora: primeiro, há uma figura melódica essencialmente modal, oscilando entre a tônica e a terceira, depois de volta novamente via segunda, num movimento circular, ou até a quinta e oitava, retornando constantemente à raiz. Seu caráter ritualístico, modal de circularidade infinitamente repetitiva estava, eu acho, explicitamente em evidência para Tom Jobim, que sugeriu que era derivado de um ponto de Macumba, um tema melódico dos versos litúrgicos da religião sincrética de base afro-brasileira do sul do Brasil. É mantido por uma seqüência harmônica melodicamente descendente que é igualmente repetitiva e circular. Ademais, o acorde de abertura – um acorde extraordinário para abrir qualquer música – é aquela instantaneamente reconhecível sétima invertida: porque um acorde de sétima convida a sua própria resolução, e a nota instável, a sétima (um passo abaixo da tônica), é ouvida na raiz, dá a impressão de que a música não começou exatamente, mas apenas adentrou uma roda ou círculo já eternamente em movimento (Figura 9).

Enquanto isso, a poesia da música ecoa seu caráter modal – nem narrativa, nem discursiva, mas uma série de frases de caráter não aforístico

¹⁷ Eu emprestei o termo 'dissonância métrica' da contribuição de Irna Priore para a discussão na conferência 'Música Popular nos Mundos Hispânico e Lusitano', Universidade e Newcastle, 14-16 de julho de 2006.

¹⁸ Agradeço novamente a Irna Priore por essa informação.

(‘É pau, é pedra, é o fim do caminho...’) que preenche o espaço da música com imagens de vitalidade orgânica, decresce e cresce, um microcosmo de ciclos de vida naturais que parece relacionar a iminência da vida nova com a promessa de criatividade humana: ‘São as águas de março fechando o verão/É a promessa de vida no seu coração’.

Figure 9 ‘Águas de março’

The figure shows a musical score for the song 'Águas de março'. It consists of several staves. The top staff has the syllable 'cam-'. Below it are several staves with bass clefs (BASS ▼) and lyrics. The lyrics are: 'É é é o fim É o re- é um pou- Cain- do -sto -co pau pedra caminho de toco sozinho... -põe o nó na ma- -ga'. At the bottom, it says 'MINOR 7th BELOW THE TONIC ▲'.

Juntas elas têm uma qualidade litúrgica, sendo vários dos termos obscuros, estranhos e claramente escolhidos pelo seu potencial sonoro tanto quanto semântico, de modo que logo após a repetição infinita (levada ao extremo na gravação de cinco minutos de João Gilberto) a seqüência passa a ser experimentada mais como magia do que enunciado discursivo:

*É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o sol
 É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol
 É peroba do campo, é o nó da madeira
 Caingá, candeia, é o Matita Pereira
 É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 É o vento ventando, é o fim da ladeira
 É a viga, é o vão, festa da cumeeira
 É a chuva chovendo, é conversa ribeira
 Das águas de março, é o fim da canseira...¹⁹*

‘A Felicidade’ de Tom Jobim, em colaboração com Vinícius de Moraes, abre de forma similar com um desses acordes soltos, suspensos que parecem nos deixar à deriva no limbo, na eternidade da tristeza, de que fala a música – ‘Tristeza não tem fim’ – antes de nos levar à esfera do presente (‘Felicidade sim’) e todos aqueles exemplos de *tempus fugit*, da brevidade dos momentos sucessivos da vida, exemplificada pela transição entre a terça-feira de carnaval e a quarta-feira de cinzas, entre a

euforia do carnaval e o seu depois. A questão é que a evocação da música de momentos como esses parece ter a intenção de, de algum modo, desafiar a lógica progressiva do tempo real, estendendo a sua duração adiando eternamente seu fim através de sua suspensão, como a gota de orvalho oscilando inatingivelmente numa pétala de flor, ou como beijos fluando no limite entre noite e dia, no limbo de uma repetição cíclica infinita.

Finalmente, no arranjo de João Gilberto da composição de Alcyrando Luz e Carlos Coquejo 'É preciso perdoar', temos um outro tema modal, rodando em torno de uma tônica ou raiz, repetido num daqueles acordes familiares ambíguos; depois, mais ou menos a mesma figura é repetida num registro superior contra uma seqüência cromaticamente descendente de acordes, antes de retornar ao estado anterior de suspensão harmônica e rítmica (Figura 10).

Figure 10 'É preciso perdoar'

Cm7(9)	Ab6	Ab7M	Abm6	Gm7	F#°	F7(#11)	Fm7(b5)
	Eu	Vô-		eu	A-		
	-nar	sin-	-dão	-cê	-ceu	quis	-são -go-
ma-	Vô-	-to	per-	não	-re-	a -lu-	-ra a
-dru-	-cê						
A ▲	-ga-	-peu ▲	vai ▲	que o	me-	i-	dor ▲ eu
	-da	rom-	me a-	-do-			sou
			▲	▲	▲		
	já	-ban-					

Quando esse micro-drama de movimento musical é combinado com o argumento lírico lindamente conciso da música, eu acho que o efeito é suavemente eletrizante: nós iniciamos a música num momento inescapavelmente tocante, no limite infinitesimal da iminência, entre a evidência do passar inevitável do tempo já que a madrugada acabou de romper naquele segundo ('A madrugada já rompeu') e a certeza plena de que o abandono se seguirá ('Você vai me abandonar'). Aquele momento suspenso de iminência abre caminho, na sílaba 'abando-nar', a um ciclo concentrado de emoções (raiva, ressentimento, admissão de erro, de auto-engano) vocalizados na forma de uma série suavemente desesperada de frases reiteradas, enquanto o controle nos escapa inexoravelmente naquela inclinação harmônica descendente. Quando retornamos ao acorde inicial desconexo, atemporal, deslocado, o sentido de 'agora a dor sou eu' é quase palpável; o eu não é apenas inundado de tristeza, mas jogado num limbo onde não há mais nada a não ser dor, onde ele define seu ser.

Depois disso, outro tema modal mais vívido é repetido em dois registros, o segundo um tom abaixo do primeiro: isso tem sua contrapartida lírica num aforismo filosófico, do tipo comumente encontrado nos afro-sambas compostos por Baden Powell, Vinícius de Moraes e Edu Lobo em meados dos anos 60, e que aqui defende um tipo de altruísmo no amor, lamentando o amante que foi incapaz de se doar e encontrar um nível mais profundo e pertencimento: ‘Pobre de quem não entendeu que a beleza de amar é se dar/e só querendo pedir nunca soube o que é perder para encontrar’. Aquele breve intervalo de modulação e esclarecimento leva ao retorno da reprise do primeiro tema; mas agora o estado inescapável de solidão e tristeza (o limbo de suspensão) é amenizado quando ouvimos pela segunda vez com uma nova sabedoria emocional: a capacidade para perdoar, e a compreensão de que para além das lágrimas e da tristeza há um tipo diferente de conhecimento, uma reconciliação com o mundo, a esfera da suspensão atemporal que havia previamente significado o horror infinito da perda e da solidão, é agora a atemporalidade de uma eternidade transcendente: ‘Eu sei que é preciso perdoar/ foi você quem me ensinou/ que um homem como eu que tem por quem chorar/ só sabe o que é sofrer se o pranto se acabar’.

Tempo musical, tempo histórico: iminência

Deste modo, o contraste entre os sistemas modal e tonal não diz respeito apenas à diferença entre um mundo harmônico centrado, estável, unidimensional e um terreno eternamente movediço de modulação; é também uma oposição entre duas concepções de tempo: o mundo cíclico, ritualístico da repetição, do eterno retorno, e a temporalidade cronológica, progressiva, cumulativa da nossa era secular, moderna. O que significa quando esses dois modelos temporais são combinados, como o são na bossa nova? O que temos visto (ou ouvido) não é nem uma coisa nem outra, não é nem imobilidade ou pausa no tempo, nem o movimento conseqüencial progressivo do desenvolvimento histórico; na tensão *entre* os dois modelos temporais entre repetição e circularidade, e uma essência narrativa, discursiva de tonalidade, o que parece ser realizado aqui é a impressão de *realidade*, o desencadear contínuo do presente, o limite do *tornar-se*, aquele momento eternamente renovado de animação suspensa onde o balanço atinge seu auge, o pico de seu ciclo, e experimenta um estado de leveza, de iminência e potencialidade.

Nós deveríamos tomar cuidado com a tentativa de ‘interpretar’ essa concepção musical de movimento e tempo – de realidade e tornar-se – de forma muito estreita ou reduzida como intervenção cultural e ideológica no Brasil de meados dos anos 50. Mas nós poderíamos aventar o seguinte: a bossa nova combina e estabelece uma interação mútua entre duas temporalidades – a ritual-cíclica-repetitiva e a cronológica-progressiva-histórica – mas não dá prioridade e nenhuma delas. Em meados do século XX, um momento crucial do desenvolvimento do Brasil contemporâneo, quando a expectativa de superar o peso de seu legado pré-moderno, subdesenvolvido, rural parecia estar mais perto do alcance, e o slogan do desenvolvimento de “cinquenta anos em cinco” prometia quase que literalmente acelerar o tempo histórico, a bossa nova, convidava os jovens brasileiros a ‘ficar frio’, a resistir a compulsão para

aderir à pressa impetuosa de progresso e, em vez disso, viver o momento, a realidade do 'agora', num espírito de otimismo descontraído porém crítico.

Ao combinar a racionalidade moderna de refinamento formal com um tipo de espiritualidade secular, ela afirmava, naquela época como agora, as duas dimensões civilizadoras da identidade cultural do Brasil, sem privilegiar nenhuma das duas; em outras palavras, ela nem resgatava nostalgicamente o mundo tradicional da cultura musical não ocidental, nem abraçava de forma inequívoca a retórica futurista do desenvolvimentismo pós-guerra. Em vez disso e, eu diria, num espírito profundamente utópico, afirmava a possibilidade de sustentar *ambos* as mentalidades e sentimentos tradicionais e modernos simultaneamente, num estado de tensão criativa, dinâmica, de iminência. Nesse sentido, mas de certo modo não reconhecido de modo geral, a bossa nova nos oferece implicitamente uma versão independente daquela abordagem dialética da cultura brasileira mais comumente associada com a teoria da antropofagia do modernista dos anos 20, Oswald de Andrade, ou com o movimento da Tropicália do final dos anos 60.

Em 1956, exatamente quando a bossa nova estava transformando o ambiente sonoro do Brasil, o teorista musical pioneiro Victor Zuckerkandl estava elaborando um modelo eloquentemente descritivo para caracterizar o presente musical; trata-se de uma descrição que capta perfeitamente a experiência de tempo e movimento na bossa nova conforme eu procurei explicá-la com o conceito de animação suspensa. Para Zuckerkandl, os tons musicais consecutivos se seguem um ao outro, não com a inevitabilidade arbitrária, mecânica do tempo do relógio, mas como complemento um do outro; a batida 'dois' segue a '1' como um futuro que já é parte do 'agora' da primeira batida que em si, embora já seja passado, continua existindo como objeto necessário daquele complemento, sempre avançando em direção à 'dois'. O presente do tempo musical gera continuamente e infinitamente a existência 'virtual' simultânea de tons prévios e futuros, não como lembrados ou antecipados, mas acumulados num 'agora' sempre em andamento:

o presente da experiência musical não é o ponto divisor que separa eternamente passado e futuro; é o estágio no qual, para todo ouvido, o drama do ser do tempo é representado – aquele acúmulo incessante de si e antecipação de si que não é nunca repetido, que é renovado a cada instante.²⁰



Tradução e publicação autorizadas pelo autor em abril de 2008.

²⁰ ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press. 1956. pp. 227-228.