

COMPARAR O INCOMPARÁVEL: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE TOM JOBIM, DEBUSSY E MONET

Paulo da Costa e Silva

Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo. O que é evidentemente uma utopia. Porque os jornais, por exemplo, sempre falaram mal de mim, inventaram um monte de coisas. No entanto, minhas músicas são executadas no mundo inteiro. O mundo inteiro gosta, mas o mundo inteiro não é utópico. O que é utópico é o Brasil. O Brasil é a grande utopia.

É o paraíso.
TOM JOBIM*

* (Retirado de: CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; DE SOUZA, Tárik. *Tons Sobre Tons*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995: 52.)

Creio que não há como falar no desenvolvimento do estilo de Jobim sem mencionar a figura de Claude Debussy. A presença do músico francês na obra do *maestro* foi em muitas ocasiões ressaltada pelo próprio Tom (“Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em minha cabeça”).* Se tomarmos literalmente as declarações do compositor brasileiro, Debussy terá sido componente fundamental na profunda reestruturação de nossa música popular, empreendida no fim dos anos 1950, durante o período da bossa nova. Mas nem sempre aquilo que um artista declara sobre sua obra é comprovado por ela. Talvez seja possível reduzir a importância das declarações de Jobim e afirmar, com base na própria obra, que outras influências (como Villa-Lobos e Chopin) foram mais decisivas para a formação de seu estilo. Uma afirmação como esta, contudo, não exclui Debussy da complexa trama que resultou no estilo híbrido do mais eminente compositor do período da bossa nova – apenas reavalia sua importância dentro dela. O problema passa a ser como rastrear essa influência. Problema que se torna tanto mais complicado quando se tem em vista que Debussy influenciou boa parte da música do século XX, e aqui falo não apenas da música erudita, mas também da popular. Se o jazz dos anos 1950 foi outra influência incontornável da bossa nova de Tom e João Gilberto, também seu sofisticado estilo muito deve aos impressionistas franceses. Talvez, no fim das contas, todos os caminhos levem ao autor de *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

* (Entrevista presente em CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991: 14.)

Longe de empreender o rastreamento de possíveis e esquivas influências, pretendo apontar para alguns aspectos em que, creio, as obras de Tom e Debussy se aproximam, por vezes tangenciam-se, compartilhando “ideias” em comum, oferecendo respostas semelhantes aos dilemas artísticos e humanos de seus respectivos tempos. Indo um pouco mais além, gostaria de sugerir alguns paralelos entre o acontecimento estético da bossa nova no Brasil e essa coisa mais abrangente, muitas vezes mal definida, a que se costuma chamar de impressionismo francês. Com isso, trago à baila, mesmo que *à vol d’oiseau*, possíveis e sempre perigosas comparações entre música e artes visuais.

Como o rótulo de impressionismo musical é bastante polêmico e a própria classificação de Debussy como tal vem sendo, desde os estudos de Stefan Jarocinski, questionada, esclareço que utilizarei o termo apenas para me referir à pintura. É preciso lembrar, contudo, que os questionamentos acerca da filiação do compositor francês – impressionista ou simbolista? – não impedem que se tenham eventuais paralelos entre sua música e a pintura da segunda metade do século XIX, sem que com isso se queira insinuar que houve influência de uma sobre a outra. Dizer que a formação do estilo de Debussy deve mais aos textos dos poetas simbolistas do que às pinturas não invalida a possibilidade de que possam ter surgido, em domínios diferentes, respostas análogas para problemas semelhantes.

Por outro lado, sendo a família dos pintores impressionistas bastante grande, lançarei o foco sobre aquele que os críticos consideram, quase unanimemente, como o mais coerente deles; aquele que levou mais a fundo as proposições do movimento surgido oficialmente em 1874: Claude Monet. Do mesmo modo, ao falar de bossa nova, tomo emprestada a tese de Luiz Tatit, que a dividiu num gesto “intenso” – que se encerra no arco histórico que vai de 1958 até mais ou menos 1963 – e num gesto “extenso” – que, transcendendo a curta duração do movimento, tornou-se uma baliza para a criação de música popular no Brasil. Se o primeiro “gesto” diz respeito a todos os atores da bossa nova, o segundo se resume aos gênios de Tom Jobim e João Gilberto.¹ É neles que me concentro.

Dito isto, podemos partir para a tentativa de comparar o incomparável.

¹ Para melhor esclarecimento sobre a distinção feita por Tatit entre bossa nova “intensa” e “extensa”, ver TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004: 179.

Num breve ensaio sobre as fontes da arte moderna, Giulio Carlo Argan argumenta que, tendo o impressionismo mudado radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico, colocava-se então o problema da avaliação de sua dimensão histórica. Procura-se esclarecer se o

impressionismo orientava-se por uma tendência clássica ou romântica, ou se resolvia (e como) a antítese destas duas posições, não mais consideradas como situações históricas determinadas e sim como *eternas polaridades do espírito humano* (grifo meu).*

* (ARGAN, Giulio Carlo. "As Fontes da Arte Moderna". In: *Novos Estudos (Cebrap)*, n. 18, set. 1987: 50.)

Clássico e romântico referem-se a duas grandes fases da história da arte: mundo greco-romano e Renascimento versus arte cristã da Idade Média. Nesse sentido, o clássico é descrito nos termos de uma arte que propõe a representação de uma concepção positiva do mundo, em sua totalidade espaço-temporal. Na base dessa concepção estaria uma relação harmônica, integrada, entre o homem mediterrâneo e a natureza circundante. Uma certa noção de equilíbrio, de resolução e síntese, costuma marcar a estética baseada nesses preceitos.

O romantismo, por outro lado, seria marcado pela consciência profunda e trágica do divórcio entre homem e natureza. Consciência esta que avulta, sobretudo, no homem setentrional, para quem a natureza se constitui como força obscura e ameaçadora. Talvez o resultado desse divórcio seja o aguçamento do subjetivismo, a imersão fascinada do sujeito em seus próprios desvãos. Não mais tendo o mundo externo como aliado, ele se compraz com as descobertas e as delícias do mundo interior. Permanece, contudo, o anseio profundo da unidade perdida, anseio que na estética romântica será muitas vezes permeado pelo signo do desespero. Não o equilíbrio, mas a busca da máxima tensão. Pois é através dela que se consegue, numa resolução mística, recuperar o paraíso perdido da unidade com o mundo. Excesso e tensão são marcas fundamentais do romantismo.

É desse modo, por exemplo, que Argan avalia o surgimento simultâneo do fauvismo e do expressionismo, no início do século XX. Apesar de terem em comum a premissa histórica do impressionismo, as duas correntes "refletem o contraste de fundo entre a cultura francesa e cultura alemã, entre um eterno classicismo e um eterno romantismo". O princípio comum das duas correntes é a sensação (que se expressa no uso da cor pura) como definidora da condição existencial, do ser-no-mundo do homem moderno. Mas enquanto os fauves aspiram pela resolução sem resíduos das ressoantes áreas de

cor nas duas dimensões do quadro, em “uma espécie de exaltação pânica, uma apropriação total da realidade”, como sugere Argan, para os expressionistas a violência das sensações é o signo de profundos e convulsivos complexos. Filhos de Van Gogh e Munch, eles revelam “aquela visão deformada, aquela sensação exasperada e furiosa, aquele juízo severo sobre as coisas do mundo”, “produto de antigos terrores, de culpas longínquas e obscuras repressões”. O historiador emprega então a distinção que Maurice Denis havia proposto a respeito dos Nabis: enquanto a deformação dos fauves é objetiva, a dos expressionistas é subjetiva. O que indica também a óbvia associação que muitas vezes se fez entre romantismo e profundidade (emocional, psíquica etc); classicismo e superficialidade.

Também no plano musical a pendulação entre as tendências clássica e romântica se fez sentir com força na segunda metade do século XIX. E tanto mais porque ela coincide com a grande crise do sistema tonal – uma espécie de “fim-da-linha” no desenvolvimento progressivo da música ocidental, tomado a partir da escala temperada e do início do pensamento harmônico com Bach, em meados do século XVIII. Richard Wagner é a figura incontornável dessa crise do século XIX, na qual, curiosamente, o apogeu do romantismo tardio na música europeia se dá na contramão dos outros domínios artísticos, onde o legado romântico parecia já em vias de ser superado. Sua música se destacava por uma “intensidade nervosa”, por seu “reservatório de eletricidade humana, onde o estilo heroico brota com impetuosidade natural”, como escreveria um entusiasmado Baudelaire a respeito dela.

Para lograr musicalmente essa “intensidade nervosa”, Wagner cria uma densa harmonia cromática na qual a resolução da dissonância é sempre adiada. O procedimento clássico no qual uma nota dissonante deveria se “resolver”, ou se “corrigir” num momento seguinte, no balanço de dominantes e tônicas, será desarmado pela substituição de uma dissonância por outra. A tensão não costuma se resolver sobre uma tônica (repouso), mas desemboca em uma nova tensão, que por sua vez aponta para outra nova tensão. Cria-se com isso uma dinâmica espiralada que alarga a tonalidade até o limite onde ela ameaça se desfazer – ao limite onde o ouvinte, aturdido por incessantes modulações, perde de vista o próprio horizonte resolutivo da peça, a grande referência da sensação tonal, responsável pelo antigo equilíbrio clássico. O movimento vertiginoso de tensões incessantemente renovadas será o móvel por excelência

da grandiloquência romântica de Wagner. É nesse sentido que se fala, na obra do compositor alemão, de *melodia infinita*, que progride convulsiva, linearmente, sem jamais se resolver. Ela mimetiza à perfeição, por exemplo, a dinâmica do amor romântico de *Tristão e Isolda*, amor que se alimenta de suas próprias impossibilidades, e da superação contínua de obstáculos que deságuam em novos obstáculos, e que só encontra repouso na própria morte. Será também amplamente identificado com os anseios de grandeza do império austro-húngaro, e com características de um determinado *pathos* germânico. É a via do excesso como regime.

A continuação do romantismo de Wagner, no sentido de um cromatismo modulante cada vez mais intenso, apontava para a dissolução do sistema tonal. Dissolução que seria, de fato, levada a cabo pelo seu herdeiro aparentemente mais direto, Arnold Schoenberg, criador da primeira peça atonal. Mas, antes do atonalismo de Schoenberg, logo convertido em novo sistema, Debussy já havia fornecido a primeira grande resposta ao impasse em que chegara a música tonal. E ela passou, em grande medida, pelo plano harmônico. Debussy foi, como seria mais tarde Tom Jobim, antes de tudo um compositor da harmonia. Ansiava por acordes capazes de “afogar a tonalidade” e mudar a lógica discursiva da música de então. José Miguel Wisnik apresenta a resposta do compositor francês nas seguintes palavras:

Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo da resolução harmônica, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a sensível, e negar a lógica que converte os trítonos em consonância, em estabilidade, sua escritura eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciais (os intercâmbios entre os graus fundamentais de escala diatônica), Debussy reveste-os com acordes não usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada por tons inteiros), as tríades aumentadas decorrentes ou não da escala de tons inteiros, os acordes e apogiaturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas.*

Vale notar que alguns estudiosos registram que quase todas as inovações harmônicas de Debussy aparecem pela primeira vez nas obras vocais (suas *mélodies*) escritas sobre os versos de poetas simbolistas franceses – como Verlaine, Mallarmé e o precursor Baudelaire. Foi na tentativa de musicar esses poemas, buscando estru-

* (WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 243.)

* (DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989: 255.)

turas harmônicas e sintáticas de algum modo comparáveis com os procedimentos desses literatos – elipses, livre associação de ideias, substituições inesperadas de vocábulos –, que Debussy foi, aos poucos, forjando um estilo próprio, capaz de combater as “dimensões e a falta de leveza germânicas”.^{*} Concorreu para isso uma sensibilidade rara para as relações entre palavra e música – a base das *lieder* e da forma canção. Vem daí a tendência a aproximá-lo mais dos simbolistas do que dos impressionistas.

Parece-me que essa mesma busca por leveza e frescor expressivo pautou a bossa nova de Tom, João e Vinicius, em sua reação aos excessos sentimentais e estilísticos do samba-canção que passou a dominar as rádios a partir de meados da década de 1940. Algo do delicado espaço de muitas peças de Debussy parece ter sido incorporado na criação do novo intimismo urbano proposto pela bossa nova. O novo uso da harmonia, levado a cabo sobretudo por Tom Jobim, foi fator decisivo para que se chegasse a uma nova formulação da canção popular, que subiria um patamar em riqueza e sofisticação de recursos musicais. Não é de se admirar, portanto, que Jobim tenha encontrado em Debussy uma fonte privilegiada para o desenvolvimento de seu próprio estilo. Os desafios musicais enfrentados pelos dois eram, afinal, bastante semelhantes.

Se Debussy, contudo, reivindicava, em cartas e artigos, a retomada de certas qualidades da tradição do classicismo francês (“J’ai surtout cherché à redevenir français”; “A música francesa é clareza, elegância, declamação simples e natural”),^{*} combatendo o espírito teutônico de Wagner pela afirmação de uma essência francesa, Tom e João representavam uma linha de exceção no quadro cultural brasileiro. De fato, um dos motivos de fascínio (e de repúdio) da bossa nova está no contraste criado entre sua rigorosa contenção musical, que prima pela discrição, e a propensão carnavalizante, dionisíaca, de muitas das nossas manifestações culturais. Ainda que ela se tenha em grande parte baseado na retomada da raiz entoativa que animava os sambas da Era de Ouro, assim como em seu balanço, a reformulação do Brasil contida na música de Tom e João era profunda e violenta, pois contrariava clichês já bastante incorporados. A aspereza do batuque de samba, as letras debochadas das marchinhas, os excessos de gesto e cores do carnaval, o gosto da retórica pomposa, o *tutti-frutti hat* de Carmen Miranda e os dribles de Garrincha, soavam demasiadamente expansivos e distantes do canto pequeno de João Gilberto ou da timidez de Nara

* (Ibidem: 241.)

Leão. Apoiado em suas vastas extensões territoriais, na pujança de sua natureza, e oscilando constantemente entre os estigmas de país colonizado e condenado ao atraso, e a utópica promessa da realização de uma nova humanidade – preso no círculo vicioso entre os extremos da euforia e da depressão – o Brasil parecia mais fortemente associado a imagens de eloquência e exagero. Além disso, as manifestações tidas como as mais típicas e espontâneas de nossa cultura indicavam um gosto pela curva, pela voluta e pelos excessos, que remontava a uma sensibilidade barroca. E não à toa, pois como sublinha Antonio Risério,

os nossos processos sincréticos tiveram seus dias inaugurais em pleno império da cultura e da sensibilidade barrocas, que, atravessando como linha de fogo o arco dos séculos, marcariam para sempre as criações brasileiras. Na arquitetura, nas artes plásticas, na música, na literatura, na culinária, no carnaval, no cinema, no futebol.*

* (RISÉRIO, Antonio. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007: 248.)

Os traços clássicos de clareza e elegância (entendida, no contexto francês, como quase sinônimo de discrição), reivindicados e realizados por Debussy, encontraram em Tom Jobim e em João um caminho de entrada e de bem-sucedida fusão com o rico material da música popular, nos encontros mais fecundos de nossa história recente – Debussy com Tom, Tom com João.

A poética da bossa nova, contudo, não se esgota no plano estritamente musical. É preciso levar em conta o que dizem as letras. E aqui, o que literalmente salta à vista, é a abundância de signos visuais, capazes de criar, mais do que metáforas, encaixes e associações para os olhos. Algumas canções lembram verdadeiras pinturas sonoras. Em *Fotografia*, letra e música de Jobim, o narrador comenta que o olhar da mulher cortejada parece “acompanhar a cor do mar” diante das mudanças de luz que ocorrem na transição do dia para a noite. A letra não desvela propriamente a narrativa de uma conquista amorosa, mas quadros estáticos e descritivos de uma situação (fotografias), que se articulam perfeitamente com a ambiência harmônica algo *flou*. O tempo surge como sucessão de instantes suspensos, conectados com a circularidade dos ciclos naturais, ao invés da linearidade cronológica e rememorative dos sambas-canções. Esta cede lugar ao predomínio da elipse e da descrição de situações como modo de construção de sentido. O foco da canção muitas vezes é mais direcionado para o cenário

do acontecimento do que para o acontecimento em si, que nada mais é, como coloca a própria letra, do que “aquela velha história de um desejo”. É possível ver na transição contínua entre o olhar e o mar, descrita pela letra, como se fossem os dois feitos da mesma matéria, a tentativa de restaurar uma temporalidade onde os tempos humanos se encontram em fase com os tempos da natureza, numa continuidade macia e harmoniosa. É uma aspiração recorrente na bossa nova, que pode ser flagrada em muitos dos seus sucessos: a mulher que passa reproduzindo o balanço das ondas, em *Garota de Ipanema*; a quantidade de “peixinhos a nadar no mar” servindo de parâmetro para a demonstração afetiva dos “beijinhos que darei na sua boca”, em *Chega de saudade* (essa e a anterior com letra de Vinícius de Moraes); o barquinho que desliza no macio azul do mar enquanto a tarde cai, como se ambos estivessem conectados a uma só engrenagem de espaço-tempo (letra de Ronaldo Bôscoli). É uma unidade próxima daquela que se encontra nos quadros impressionistas, onde a ausência de contornos e a utilização da pincelada de cor como estrutura básica faz com que todos os elementos representados sejam constituídos por um mesmo princípio, por uma mesma substância. Perde-se em distinção e profundidade, ganha-se em integração de superfície.

Do mesmo modo, em *Corcovado*, as divagações descritivas e melancólicas da voz que canta são subitamente interrompidas pela constatação de que “da janela vê-se o Corcovado e o Redentor, que lindo!”. Mais uma vez, a *narração sentimental* cede lugar ao impacto crescente da *sensação do instante*. Emoldurada pela janela, como um quadro, a paisagem participa intensamente do chamado para a felicidade que a canção propõe. Ela, de fato, compõe o ambiente íntimo dos sonhos, junto com o “cantinho” e o “violão”. São borradas as fronteiras entre interior e exterior – o morro do Corcovado está fora e dentro. Ao mesmo tempo, sugere-se a definição de um ponto de vista urbano que efetivamente domestica o entorno, fazendo com que a monumentalidade de uma montanha passe a caber na esfera íntima. A linguagem da bossa nova é totalmente refratária a representações de grandiosidade e eloquência.

É curioso que a intensificação da relação com a paisagem aconteça justamente em um momento de intenso crescimento urbano da cidade do Rio. Pode ser que haja algo de compensatório nisso – a natureza ameaçada pela modernização migra e sobrevive no universo simbólico da canção. Por outro lado, isso fala de uma

experiência urbana bastante singular, específica de cidades como o Rio de Janeiro, onde a aliança entre paisagem natural e paisagem urbana é muito forte, amalgamando-se ambas em constantes indefinições entre uma e outra, acenando para uma possibilidade de equilíbrio perfeito entre natureza e cultura (aspiração clássica?) – possibilidade esteticamente realizada pela bossa nova.

Um ponto de vista parecido marcou a abordagem dos pintores impressionistas, definindo desse modo sua diferença em relação às paisagens românticas. Também para eles a natureza era o local estético destinado ao deleite visual de homens despreocupados, e não mais a força descomunal e ameaçadora de outrora – ao invés de causadora de angústias e medos, fonte de prazer e bem-estar. Essa relação mais positiva e aberta com o meio ambiente revela-se, sobretudo, nos quadros que tematizam o mar. A relação com a água e com o mar pode mesmo ser tomada como ponto de contato entre a pintura impressionista, a música de Debussy e a bossa nova. Foi o jogo das luzes sobre a superfície d'água que sugeriu aos impressionistas a nova técnica pictórica. Reduzido em suas dimensões, o mar desses pintores está sempre manso e receptivo – é o espelho do céu, por onde bem poderia deslizar o barquinho da bossa nova.

A obsessão de Monet pela água o levaria, ao longo do tempo, a ampliar consideravelmente sua presença nos quadros. Em sua última fase, a das grandes Ninfeias, a superfície da tela é quase que inteiramente coberta pela representação de lagos, tangenciando a abstração. Resta pouco espaço para os demais elementos da paisagem. Em seu trajeto impressionista, Monet se depara com a impossibilidade de copiar a natureza. Sua pintura começa então a dedicar-se à criação de símbolos – uma síntese dos elementos formais do mundo visível (linhas, planos e cores) e da subjetividade do artista. Nele, o impressionismo reencontra o simbolismo; e a representação da água ganha novos significados espirituais.

Já Debussy parece também querer incorporar a fluidez e o comportamento deslizante e orgânico da água em suas próprias composições. Tudo o que é ambíguo, flexível, sem forma definida, lhe interessa. De *Reflets dans l'eau*, da série *Images*, passando por *La Mer* e chegando a sublimação da água nas não menos impalpáveis *Nuages*, da série *Nocturnes*, uma presença líquida perpassa sua obra. E não apenas nas indicações dos títulos, mas, sobretudo, na construção de comportamentos musicais que, baseados em formas

livres, não se deixam prever, modificando-se organicamente, mas mantendo, ainda assim, uma unidade. Líquida também nos parece a forma de sua música.

Nem é preciso lembrar que, do mesmo modo, a bossa nova ficará fortemente associada à presença da água e do mar. Antes dela, não eram muito comuns as referências a este último mar na música popular carioca. Noel Rosa fala, em *Ox do problema*, da “areia de Copacabana”, bairro também presente como “princesinha do mar” na canção homônima de João de Barro e Alberto Ribeiro, nos anos 1940. Fora isso, não há muitos outros exemplos. Mas a tendência a incorporar a paisagem à beira-mar carioca nas letras e no jeito das canções já aparece no primeiro sucesso de Jobim, *Teresa da praia* (1953). Pouco depois, confirma-se em *Sinfonia do Rio de Janeiro* – outra parceria com Billy Blanco. Parece que a bossa nova colocou a música urbana carioca a caminho do mar. E o motivo parece ter raízes históricas: é nos anos 1940-50 que toma impulso a formação de uma cultura litorânea no Rio de Janeiro, dos passeios pelo calçadão da praia, dos banhos de mar e dos apartamentos de classe média em Copacabana. Ao não definir contornos precisos entre a paisagem externa e o universo interior dos afetos humanos, a bossa nova acena para uma nova relação entre homem e paisagem natural, que impregnava o modo de vida de uma burguesia carioca que se voltava para as praias da Zona Sul.

É desse modo que a temporalidade apressada dos “50 anos em 5” do desenvolvimentismo de JK, a ânsia de intenso progresso material num curto prazo, a vontade de pular etapas e atingir com rapidez o futuro convivem com a temporalidade estática de uma paisagem cada vez mais incorporada ao modo de vida da cidade. O aumento da frota de veículos e da velocidade da vida urbana convivem com o nascimento de uma “civilização de praia” que incorpora o tempo suspenso da então pouco habitada Ipanema ao seu caráter mais íntimo. É o terreno fértil para o nascimento de utopias, como a “modernidade leve”, proposta por Lorenzo Mammì, capaz de conciliar o tempo cronometrado da modernidade produtiva com o tempo vazio e positivamente ocioso de um paraíso edênico à beira-mar.*

Essa mesma contemplação desinteressada de uma “inútil paisagem”, que aponta para um tempo vazio, fora das constrições do cotidiano produtivo de uma cidade moderna, também se faz presente nas pinturas impressionistas. É comum encontrar no interior

* (Ver: MAMMÌ, Lorenzo. “Prefácio”. In: *Cancioneiro Jobim: Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.)

desses quadros figuras humanas que nada mais fazem do que olhar a paisagem, espelhando o ato do pintor e do próprio observador da tela. São representações de figuras humanas estáticas, concentradas apenas na volúpia de olhar. O que está em jogo é o próprio ato de contemplar.

Ronaldo Bôscoli descreveu a bossa nova como “o grande feriado”. Isso aponta não apenas para o momento histórico feliz pelo qual o Brasil passava, mas também para a serenidade do ponto de vista instaurado pela música de Tom e João, com seu tempo afetivo e indefinido, em tudo oposto ao tempo do relógio e dos compromissos. De modo muito semelhante, os quadros impressionistas foram descritos por Meyer Schapiro como trazendo o ponto de vista de um turista parisiense de férias:

Nos quadros impressionistas, as agradáveis ocasiões estéticas no ambiente público, com suas conotações de prazer e liberdade, tornaram-se os temas principais da arte. [...] na segunda metade do século XIX, uma parte cada vez maior da vida pessoal do público voltou-se ao deleite da natureza e do espetáculo urbano. A atitude estética tornou-se para muitos um ingrediente indispensável de seu modo de vida, um símbolo e, até mesmo, o suporte de uma ideologia que, ao afirmar a liberdade do indivíduo, teve uma penetração crítica às vezes polêmica, afirmando o valor dos sentidos e seus prazeres em oposição a uma moral tradicional ou visão religiosa de seu valor inferior.*

* (SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002: 100.)

Uma concepção temporal está embutida nessa atitude diante da paisagem. A contemplação exige por si só um hiato, uma suspensão temporal. Talvez as séries de pinturas feitas sobre um mesmo tema revelem de forma mais clara a concepção do tempo no impressionismo. A mais célebre delas foi a que Monet fez sobre a catedral de Rouen, em 1894. Pintada sob diferentes luzes em diversos horários do dia, e com pequenas mudanças de enquadramento, a série é um dos mais bem acabados exemplos da aspiração impressionista de “expressar a sensação visual em sua absoluta imediatividade”.* Mas justamente por se constituir numa série, uma sucessão linear de quadros, ela acaba por depor de forma clara sobre a descoberta da natureza e do mundo como devir, como eterna mudança. Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos e morais, esses pintores lançaram-se na sensação do efêmero, forjando uma poética do instante. Este, como algo insubstituível, ganha espessura, pois jamais voltará a ser. Como tudo o que existe inclui-se nesse estatuto, de agora em diante qualquer coisa é passível do interesse de um pintor.

* (ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992: 98.)

Se os impressionistas desenvolveram uma técnica pictórica rápida, que ansiava por captar o momento presente em toda a sua fugacidade, essas séries podem ser tomadas como pequenas narrativas do instante. Mas ao contrário do que sucedia nas narrativas românticas, aqui o encadeamento é mais frouxo, formado por elipses incertas e cambiáveis, sem indicação de causa e efeito (nada acontece nos quadros) e sem direcionalidade. De fato, Monet pintou a catedral em horários meio indefinidos, o que faz com que a ordem dos quadros possa ser modificada sem qualquer prejuízo do fluxo temporal. Noções como início, meio e fim tornam-se incertas. Mas tampouco se pode falar de puro congelamento. O que há é uma tentativa de captar no espaço bidimensional da tela o próprio fluxo contínuo do tempo, não pelo mecanismo narrativo convencional, que começa a ser desativado com o Realismo de Courbet, mas através de sua ação sobre um elemento estático. Ação esta que coloca em xeque a própria identidade fixa desse elemento: a catedral de Rouen torna-se diferente em cada quadro, pois o tempo agiu sobre ela. A luz de cada momento do dia não é apenas uma contingência passageira e exterior a um objeto imutável: ela modifica profundamente seu caráter, participa dele. Por outro lado, as diferenças sutis de enquadramento atentam para o outro lado da moeda: ainda que a catedral permanecesse a mesma, jamais conseguiríamos repetir exatamente o ponto de vista. Em outras palavras: jamais se visita o mesmo lugar duas vezes. Os mares e lagos do impressionismo deságuam no rio de Heráclito. Muda a natureza e muda o observador – que não mais pode ser destacado dela. Do mesmo modo, não há realidade fora da percepção humana, e essa descoberta determina, em grande parte, o fim do ciclo histórico da pintura impressionista.

Importa-me ressaltar que a dinâmica temporal de Monet é construída sobre a tensão entre o caráter progressivo do tempo e a permanência estática de um elemento – que embora incessantemente modificado, permanece reconhecível. O resultado é contraditório: a repetição provando a própria impossibilidade de repetição. Ora, essa mesma concepção está no âmago da música de Tom e João, na qual “a impossibilidade de repetição” e a “renúncia, portanto, ao domínio do tempo” foi uma descoberta fundamental.* E o caminho que leva até ela passa também pelo desenvolvimento do estilo maduro de Debussy. Uma pista nos é dada pelo comentário de Mammì: “É tentando combinar a modulação contí-

* (MAMMÌ), Lorenzo. “Canção do Exílio”. In: *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004: 28.)

nua de Wagner com as repetições obsessivas de alguns poemas de *Les Fleurs Du Mal* (*Cinq Poèmes de Baudelaire*, 1889), muito mais do que por uma súbita influência exótica, que Debussy alcançará um estilo pessoal.” Em *Prélude à l’après-midi d’un faune*, o tema de flauta que perpassa toda a composição é harmonizado de diferentes formas, ganhando, a cada vez, novas cores e luzes – como a catedral de Monet. O mesmo acontece com o tema de *Nuages*, da série dos *Nocturnes* – como se fosse a mesma nuvem, modificando-se com o vento, mas conservando sua unidade.

O material melódico, muitas vezes estático, é redefinido pelo jogo harmônico. Mas este tampouco é definido estritamente nos termos das heranças do classicismo – simetria, periodicidade, unidade, continuidade, esquemas e categorias. Vale dizer que elementos de suspensão temporal (como seus *accords flottants*) habitam a própria harmonia de Debussy: nela já está implícita uma concepção de forma musical como formação, processo, devir. Renunciando à harmonia funcional e ao contraponto como fatores de coesão de que poderia dispor, e através dos quais a obra se articulava linearmente em uma série de relações de causa e efeito, Debussy cria uma estrutura que funciona como “algo semelhante à livre associação de ideias”.^{*} As relações entre as partes não mais se definem em termos hierárquicos e não mais pressupõem um antes e um depois. Absorvendo o cromatismo convulsivo de Wagner e desativando-o por dentro, ele cria, no interior do tecido tonal, dissonâncias sem qualquer direcionalidade e sem capacidade de resolução – estruturas imóveis que brotam justamente nos momentos onde o movimento cromático parece mais intenso. Nesse sentido, seu antiwagnerismo difere daquele de contemporâneos como Satie e do primeiro Stravinsky, não se deixando “reduzir apenas aos procedimentos de repetição, justaposição e superposição de elementos heterogêneos, enrijecidos em formulações estáticas”. Ao libertar a música da cadeia do fluxo tonal (sem, contudo, eliminá-lo), ele apresenta blocos harmônicos que serão percebidos, primeiramente, como *espectros sonoros*, como sensações puras, e apenas num segundo instante, e eventualmente, como peças do processo funcional. Vem daí a famosa formulação de Pierre Boulez de que, com Debussy, “le mouvant, l’instant font irruption dans la musique [...]”.^{*}

Dizer a mesma coisa duas vezes, mas de modo diferente, é um dos traços definidores não apenas do estilo de Debussy, mas também de Tom Jobim. Pois nele,

^{*} (MAMMI, Lorenzo. «O demônio da analogia: Algumas melodias juvenis de Claude Debussy». In: *Análise Musical*, São Paulo, n. 3, 1989: 52-67.)

^{*} (BOULEZ, Pierre. *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1957.)

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".*

Embora suas músicas quase sempre sigam a estrutura clássica A-B-A, o retorno à primeira parte nunca é o retorno do mesmo. Quanto mais sumário e simplificado for o material melódico, mais patente fica esse modo de construir. *Samba de uma nota só*, *Fotografia* e *Corcovado* são espécies de testamentos disso, todas elas com longas sessões apoiadas sobre melodias feitas com uma ou duas notas apenas. Melodias que, sem a harmonia, ficam praticamente destituídas de significado – harmonias que não podem ser simplificadas sem que se altere drasticamente o sentido da composição. Nas canções de Tom Jobim, os acordes, longe de serem um adorno, assumem funções estruturais que interferem diretamente no sentido melódico. Também nele encontramos um investimento na dimensão *vertical* da canção, aquela que diz respeito não ao desenvolvimento da melodia no tempo, mas ao impacto do acorde no instante.

João Gilberto, por sua vez, não apenas re-harmoniza as canções, enriquecendo-as com acordes de modo que cada repetição se conduza por caminhos diferentes, como também recria, com *rubatos* e *legatos*, a estrutura métrica do canto, colocando o *continuum* melódico ora em fase, ora em defasagem com a batida sincopada do violão – criando, desse modo, a mesma sensação de diferenciação do mesmo que encontramos na série de Monet. É como se escutássemos o lento trabalho do tempo no interior das coisas, em seu eterno fluxo, mudando-as incessantemente.

Em diferentes contextos e épocas, diferentes linguagens falam da figura ideal do homem moderno, definido pela autenticidade das próprias experiências, e da sensação como base da condição existencial, do ser-no-mundo desse homem. Os termos do discurso tendem a ser, nos casos mencionados, marcados por uma luminosidade positiva e por uma leveza e superficialidade que de certo modo diferem da profundidade sentimental e da tensão românticas. Como na música de Tom e João, também na pintura impressionista e na música de Debussy o culto da lembrança cede lugar à delícia do instante, na impossibilidade melancólica da repetição.

Paulo da Costa e Silva

É doutorando do Departamento de Letras da PUC-Rio e atualmente reside na França, onde desenvolve pesquisa junto à Universidade Paris VII, como bolsista do programa Capes-Cofecub.

Resumo

Não há como abordar o estilo harmônico que caracteriza a música de Tom Jobim sem mencionar a figura de Claude Debussy. Como se trata de canções, as criações bossanovistas de Jobim e seus parceiros também inauguraram novas tendências poéticas na música popular brasileira. Por outro lado, pelo conteúdo marcadamente visual das letras, elas demonstram curiosas afinidades com a pintura impressionista de Monet. Sem se ater ao rastreamento de influências diretas, o artigo tenta apontar para alguns pontos em que as obras de Jobim, Debussy e Monet se aproximam, por vezes tangenciando-se, compartilhando concepções em comum, oferecendo respostas semelhantes aos dilemas artísticos e humanos de seus respectivos tempos e contextos.

Palavras-chave: Tom Jobim; Debussy; Monet; Impressionismo.

Abstract

It's almost impossible to discuss Jobim's musical development towards an essentially harmonic style without speaking of Claude Debussy. Nevertheless, we can't ignore the fact that he was a songwriter, and that some of the innovations brought to Brazilian music by the bossa nova movement concerned the lyrics as well. With a remarkably visual quality, those lyrics seem to share some curious affinities with the impressionist paintings of Monet. Without focusing on the search for direct influences, this article intends to indicate possible common conceptions shared by those distinct domains, which seem to have

Résumé

Il est presque impossible de parler du développement du style mûr de Tom Jobim, essentiellement harmonique, sans parler de Claude Debussy. Une fois qu'il s'agit de chansons, les nouveautés artistiques apportées par la bossa nova passait aussi par les paroles. En fait, la poétique de Jobim indique, par son contenu visuel, une curieuse affinité avec la peinture impressionniste de Monet. Sans se borner à la recherche des influences directes, cet article veut faire remarquer des points de contact entre les œuvres de Jobim, Debussy et Monet, tout en soulignant les conceptions communes qu'elles partagent, aussi

Key words: Tom Jobim; Debussy; Monet, Impressionism.

Mot-clés: Tom Jobim; Debussy; Monet; Impressionisme.

offered similar responses to the artistic and human dilemmas of each context and age.

bien que les réponses semblables qu'elles ont données aux dilemmes artistiques et humains propres à chaque époque et à chaque contexte.

Recebido em
01/03/2010

Aprovado em
15/03/2010