A SUSPENÇÃO DA TONALIDADE DE DEBUSSY E SUAS INFLUÊNCIAS NA MÚSICA DE TOM JOBIM

Renato Bon

Renato Bon é pós-graduado em “Canção Popular: Criação, Produção Musical e Performance” pela FASM (2016), Bacharel em composição pela FAAM (2009). Ganhador do premio “Jovem Compositor” promovido pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (EMESP) em 2010 teve sua peça para Banda sinfônica registrada em áudio e vídeo executada pela mesma instituição estreada no mesmo ano no Memorial da America Latina. Além de compositor tem trabalhos publicados como arranjador, instrumentista e pesquisador na área de musicologia. Fundou seu próprio instituto musical em agosto de 2012 onde trabalha como diretor, professor e editor chefe da revista acadêmica *Revista Refletir* fundada por ele em 2015.

http://lattes.cnpq.br/4512197482211111

RESUMO

O presente artigo pretende demonstrar características composicionais desenvolvidas por Debussy que foram refletidas por Tom Jobim posteriormente. Para tanto levantaremos tais características, inserindo-as em seu momento histórico. Uma breve biografia de Tom Jobim, que demonstra a influência da música erudita em suas composições, também é levantada. Em seguida desenvolveremos analises comparativas entre peças dos dois compositores que tenham o mesmo teor.

PALAVRAS-CHAVE

Claude Debussy, Tom Jobim, Musica Popular Brasileira, Influências Composicionais

Tom Jobim ganhou de presente de Radamés Gnattali um convite para participar do programa musical da Rádio Nacional em seu vigésimo oitavo aniversário (25/01/1955). O convite incluía uma apresentação de Jobim como maestro da orquestra da emissora que tocaria uma composição de sua preferência. Tom Jobim escolheu uma peça sinfônica de sua autoria, *Lenda*, que havia composto em homenagem à memória de seu pai Jorge de Oliveira Jobim (1889-1935). Posteriormente, Jobim gravou duas composições homenageado Radamés: *Meu amigo Radamés* e *Radamés y Pelé*, no CD "Antonio Brasileiro" lançado em 1994.

Curiosamente, no programa de abertura da série *A Música Segundo Tom Jobim*, de 1984, Tom tem como primeiro convidado o grande Radamés. As ambições e vocações que transparecem nesse encontro, tangem uma profunda questão da música e da cultura brasileira vinculando o popular e o erudito. "Caetano Veloso vai mais longe: "Talvez a combinação de Caymmi com Radamés complete um auto-retrato de Tom: Caymmi sendo o músico popular que melhor ouve os clássicos, e Radamés, o músico de formação erudita que melhor ouve o popular" (MACHADO, 2008, p.9)

> "Nascido em uma família culta Jobim teve sua iniciação musical através do caminho erudito. Por volta de 1946 sua mãe, Nilza, fundadora do *Colégio Brasileiro de Almeida* , alugou um piano e contratou Hans-Joachim Koellreutter para ensinar música aos alunos do colégio. Fato decisivo para o futuro profissional de Tom que com quatorze anos inicia seus estudos de piano. Jobim relata em inúmeras entrevista a importância de Koellreutter em sua iniciação musical: "Koellreutter era uma alma boa e muito exigente. Me ensinou muita coisa prática, me ensinou assim por alto esse negócio de 12 tons, de não ser tonal, de não ter uma tonalidade principal e usar os doze tons do piano.""(JOBIM, 2001, p. 8)

Após essa faze inicial passou a estudar com Lúcia Branco, decidindo seguir o caminho de concertista. Com esse objetivo estudou inúmeros compositores eruditos europeus, dentre eles Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) assim como o já consagrado brasileiro Villa-Lobos.

Percebendo sua capacidade para compor, Lucia Branco sugere um novo enfoque composicional em seus estudos, de músico de concerto para pianista e compositor. Aos 16 anos estudou harmonia e composição com um compositor e regente muito admirado por Villa-lobos, o professor Paulo Silva (1892-1967). Desta forma o conteúdo erudito das escolas vanguardistas europeias veio a se tornar seu primeiro vocabulário musical.

"Vale frisar que a obra de Tom Jobim se realiza num campo em que o erudito e o popular, como o nacional e o estrangeiro, se cruzam sob o signo da permeabilidade. Tudo se passa numa medida rara, em que a densidade e a suavidade se revelam em gestos simples e espontâneos." (MACHADO, 2008, p.10) Assim como Villa-Lobos, Tom Jobim teve a possibilidade de conviver tanto com a música de concerto quanto com as canções dos compositores populares da primeira metade do século XX o que lhe proporcionou uma experiência importante para o desenvolvimento de sua carreira como compositor e arranjador.

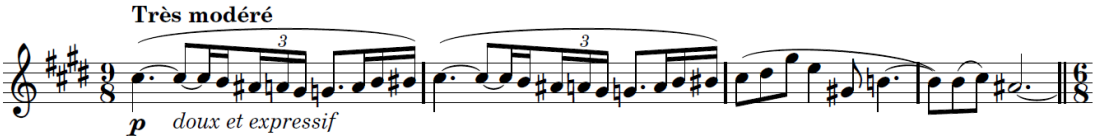
Sobre seus pensamentos composicionais Jobim descreve: "Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo. O que é evidentemente uma utopia." [1] Tal indagação pode nos levar aos limites da tonalidade onde a busca por harmonizar algo enorme se torna utópico. Antes de nos aprofundarmos nas águas impressionistas de Debussy vamos nos situar sobre o que estava ocorrendo composicionalmente na Europa no movimento anterior. Falemos então de Wagner (1813-1883)

> "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." (SILVA, 2010, p. 110)

Neste período o Romantismo tardio já havia tingido seu apogeu extrapolando a marca da consciência profunda e trágica do divórcio entre homem e natureza. O desequilíbrio e a tensão máxima desembocariam em uma resolução mítica que resgataria o paraíso perdido da unidade com o mundo. A resposta de Debussy vem à tona através de uma figura mitológica, um *Fauno*, que com uma melodia mergulha os ouvintes em profundas camadas do subconsciente. A famosa melodia para flauta que

[1] CEZIMBRA, CALLADO, apud SILVA, 2010

abre o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Debussy composta entre (1892-1918) "incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior – menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo." (GRIFFTHS, 1998, p.7)



Exemplo musical: 1 Melodia para flauta que abre o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*

Debussy deixa pairar uma duvida sobre a tonalidade, preenchendo cromaticamente o intervalo entre as notas "Do#" e "Sol". Ao se incluir todas as notas, a percepção de tonalidades é submergida. Nas pontas, o intervalo harmônico mais hostil a tonalidade, o tritono é retirado de sua função tonal não desenvolvendo nenhuma resolução de sensível.

> "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. [2]

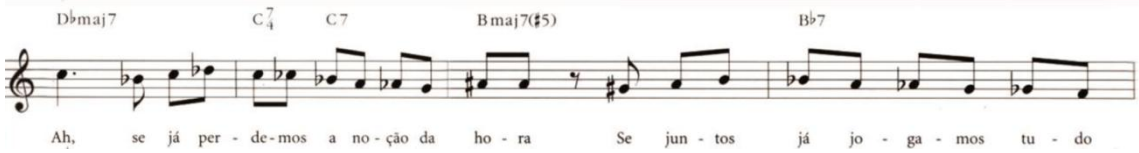
Após esta apresentação de características fundamentais da composição de Debussy vamos falar sobre características que foram refletidas na obra de Jobim. Abordaremos aqui três características muito evidentes:

- Primeira – o cromatismo nas melodias;
- Segunda – repetição e rearmonização do mesmo material melódico (a transposição é uma derivação da repetição tradada também neste ponto);

[2] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 243.

- Terceira – acordes de quartas.

Abaixo podemos ver um exemplo da primeira característica, o cromático na melodia de *Eu Te Amo*:



Exemplo musical: 2 Melodia cromática de *Eu Te Amo*.

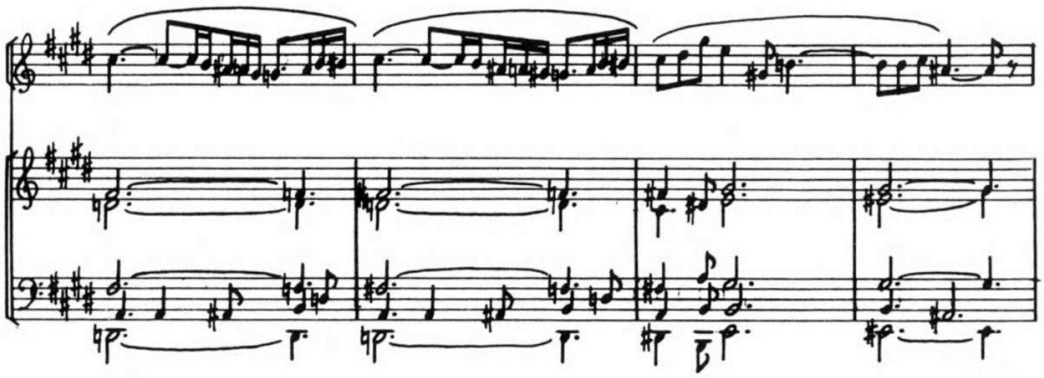
Podemos observar uma relação direta das correspondências cromáticas entre as duas melodias citadas, *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* e *Eu Te Amo.*

Para abordar a segunda característica, citaremos as correspondências estilísticas de Debussy com as artes plásticas. As suspensões harmônicas propostas por Debussy apontaram traços estilísticos comuns entre sua obra e o impressionismo Frances, o que levou sua obra a uma correspondência direta com as pinturas de Claude Monet. A tensão entre o caráter progressivo do tempo e a permanência estática de um elemento constrói a dinâmica temporal de Monet. Embora o material seja incessantemente modificado, permanece reconhecível. Uma das obras mais citadas de Monet é a série de pinturas da *Catedral de Rouen.*

Figura 1: Exemplos de *Catedral de Rouen* - Claude Monet

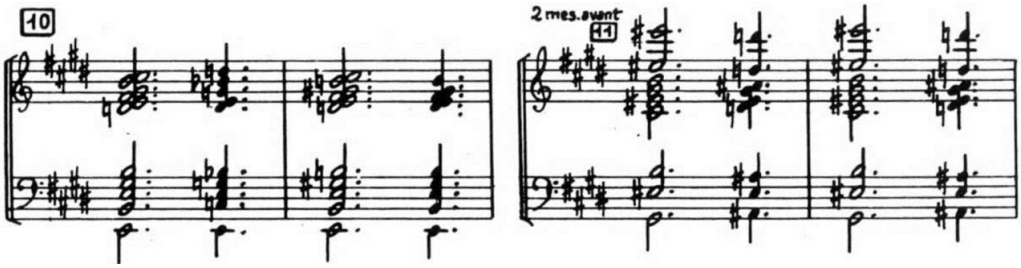
Durante um ano, cinquenta imagens da catedral foram pintadas, em horários diferentes, reproduzindo a incidência de luz. Desta forma ele pretendia demonstrar as influências que a luz pode exercer sobre a realidade. Dizer a mesma coisa de modo diferente, é um dos traços característicos não apenas do estilo de Debussy, mas também

de Tom Jobim. Pois nele, "mesmo quando os motivos são análogos, temos a nítida impressão de que estão sempre evoluindo por caminhos sonoros diversos, pois a alteração e a variedade de seus acordes de apoio transformam as funções harmônicas das notas idênticas, fazendo-as soar como "outras"." (TATIT, 2004, p.77)



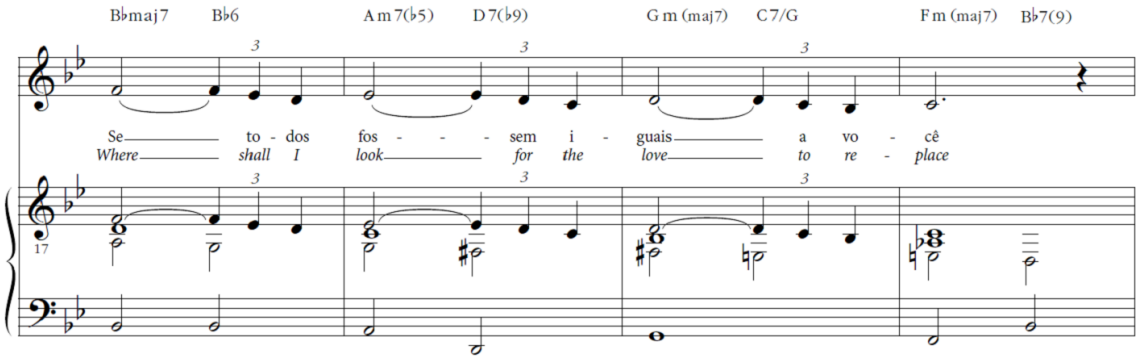
Exemplo musical: 3 Primeira harmonização de *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*

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.



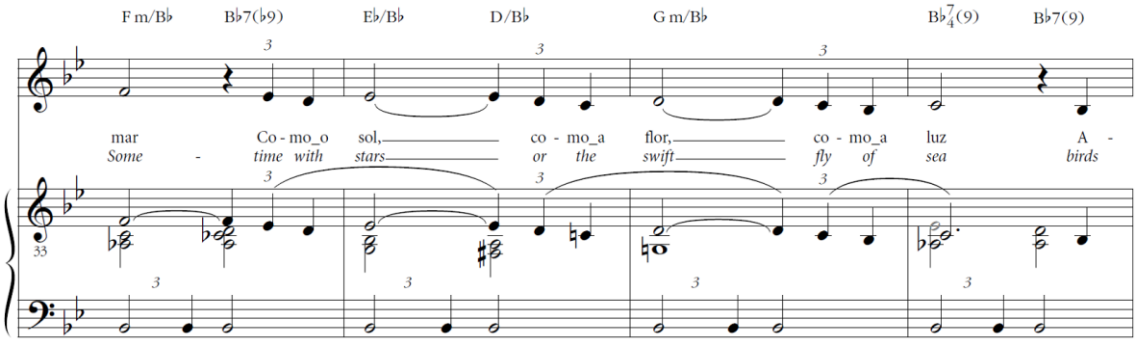
Exemplo musical: 4 Segunda harmonização de ***Prélude à l'Après-Midi d'un Faune***

Logo abaixo podemos ver um trecho melódico de *Se Todos Fossem Iguais a Você* sendo harmonizada de duas formas diferentes. No exemplo musical 5 temos a primeira aparição do trecho melódico selecionado que vai do décimo sétimo ao vigésimo compasso:



Exemplo musical: 5 Primeira harmonização do trecho melodico; *Se Todos Fossem Iguais a Você*; compasso 17

No exemplo musical 6 temos a mesma configuração melodia em sua segunda aparição, rearmonizada, do trigésimo terceiro ao trigésimo sexto compasso.



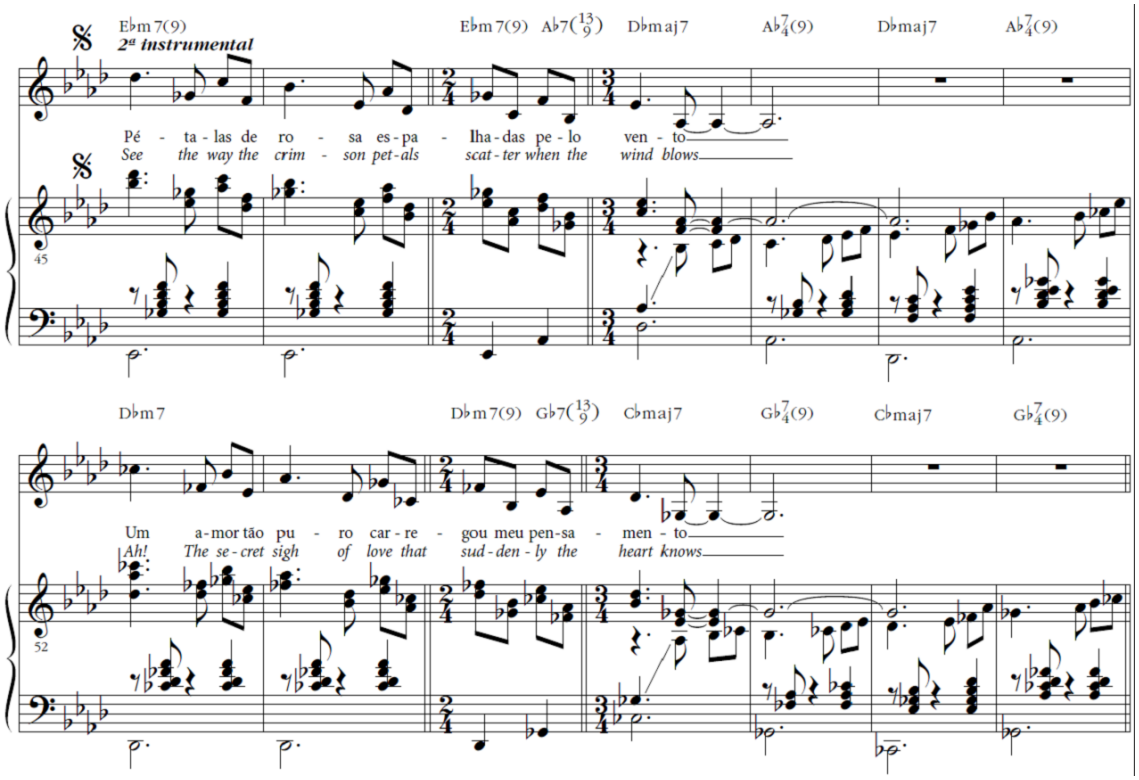
Exemplo musical: 6 Rearmonização do trecho melodico; *Se Todos Fossem Iguais a Você*; compasso 33

Podemos evidenciar dois efeitos principais promovidos pela rearmonização. O primeiro é a variação da "coloração" das mesmas notas musicais sobrepostas a acordes distintos. Logo na primeira nota do trecho já percebe-se tal variação: na primeira aparição o "Fá" da melodia é harmonizado pelo acorde de "Bbmaj7", composto por "Sib", "Re", "Fá" e "Lá", o que faz com que a nota da melodia brilhe como "quinta justa" do acorde. De forma distinta, vemos na segunda aparição a mesma nota "Fá" sendo rearmonizada pelo acorde de "Fm/Bb", composto por "Fá", "Lab", "Dó" e "Sib". Desta vez o mesmo "Fá" da melodia brilha com a característica de tônica do acorde, ainda que com o "Sib" no baixo. No entanto a maior transformação da coloração esta na troca de caráter dos acordes, onde o primeiro é maior com sétima maior e o segundo é menor com a quarta no baixo. No primeiro o "Fá" soa extrovertido enquanto no segundo a mesma nota ganha caráter introspectivo. Desta mesma forma, as notas da mesma melodia, ganham uma nova coloração quando realocada em acordes distintos.

O segundo efeito ocorre em uma atmosfera maior, englobando o processo que a harmonização e sua rearmonização encadeiam. As sequências de acordes promovem um desenvolvimento retórico que parte do principio da suspensão e relaxamento proporcionados pelas suas funções. No entanto pode-se finalizar as frases tanto de forma conclusiva quanto de forma suspensiva. Fazendo um paralelo com a língua falada, a finalização suspensiva esta para uma frase interrogativa enquanto a conclusiva para uma finalização com ponto final. Desta forma podemos questionar ou responder sem modificar o conteúdo de uma mesma frase. Pode-se perguntar "Como o sol, como a luz?" da mesma forma pode-se responder "Como o sol, como a luz." apenas mudando a sua pontuação. Logicamente os conceitos aplicados na rearmonização não são tão

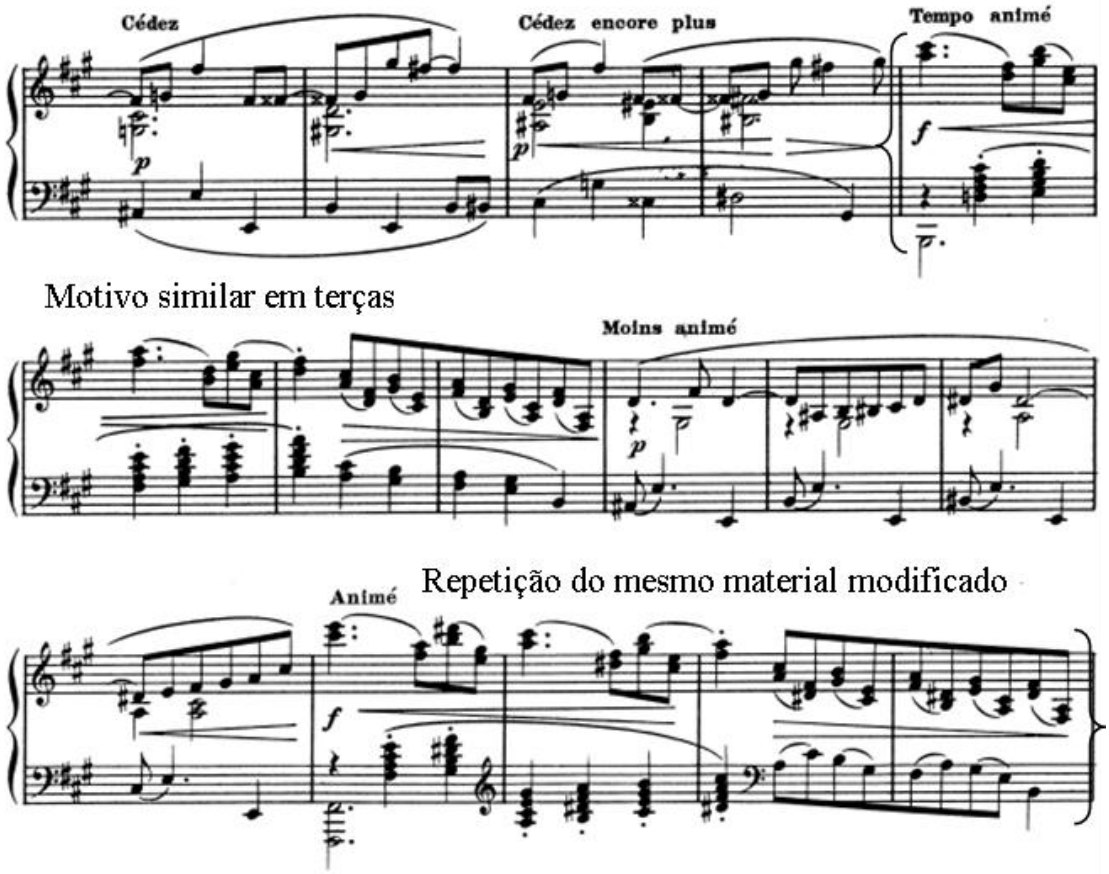
simples, uma rearmonização pode modificar o sentido retórico realojando o contexto melódico em outra posição na forma da música. Retornando a análise observamos que na primeira aparição do trecho melódico retratado no exemplo 5, temos uma cadência final coincidindo com a finalização da frase melódica. O acorde "C7/G" é a dominante de "Fm (maj7)", desta forma o trecho soa resolutivo, de forma distinta, na segunda aparição retratada no exemplo 6 temos a conclusão melódica sobre um acorde suspensivo, Sus4/7, "Bb 4/7(9).

Nossa próxima observação demonstra outras características assimiladas por Jobim através de uma análise comparativa entre *Chovendo Na Roseira* e *La plus que lente*, esta, em especial, evidencia uma similaridade incomum:



Exemplo musical: 7 Início de *Chovendo Na Roseira*

O discurso da melodia em "terças paralelas" é algo comum no discurso dos dois compositores, mas neste exemplo tanto a figuração rítmica quantos os saltos melódicos tem uma extrema semelhança. Logo abaixo o recorte de *La plus que lente*:

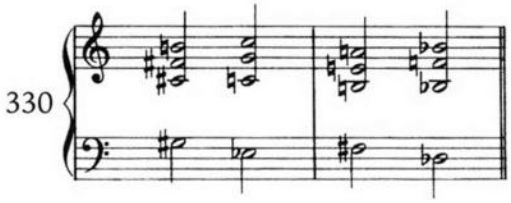


Exemplo musical: 8 Trecho selecionado do compasso 82 ao 97 de *La plus que lente*

Nas duas composições o material é modificado de outras formas além da rearmonização. A transposição também pode ser um recurso de alteração no material que o mantém semelhante. Jobim transpões o material uma segunda abaixo em *Chovendo Na Roseira* enquanto Debussy transpões uma quinta acima em *La plus que lente*, em ambos os casos a harmonização acompanha as transposições.

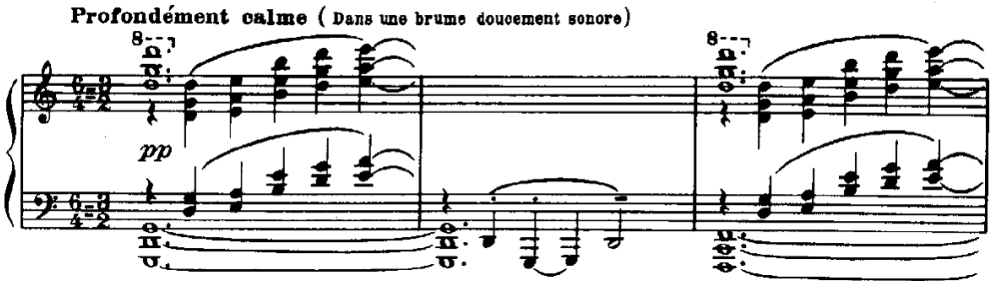
Vamos agora para os "acordes de quartas".

> "Certas sucessões de quartas em Mahler, o tema de Jochanann em Salomé, os acordes por quartas em Debussy e Dukas devem ser atribuídos aos peculiares efeitos de pureza virginal provenientes destes acordes. Isto se mostra de maneira particularmente notável em Debussy. Seu impressionismo usa os acordes por quartas (Exemplo 330) com tamanha força que parecem unidos indissoluvelmente ao novo que ele diz, e com justiça podem ser considerados como de sua propriedade intelectual, embora seja possível demonstrar que, concomitantemente, ou antes, que ele o fizesse, foram escritas coisas parecidas. Contribui para tanto, talvez, o fato de estes acordes expressarem disposições da natureza; pois soam como se desse modo falasse a natureza." (SCHOENBERG, 2001. p. 554)

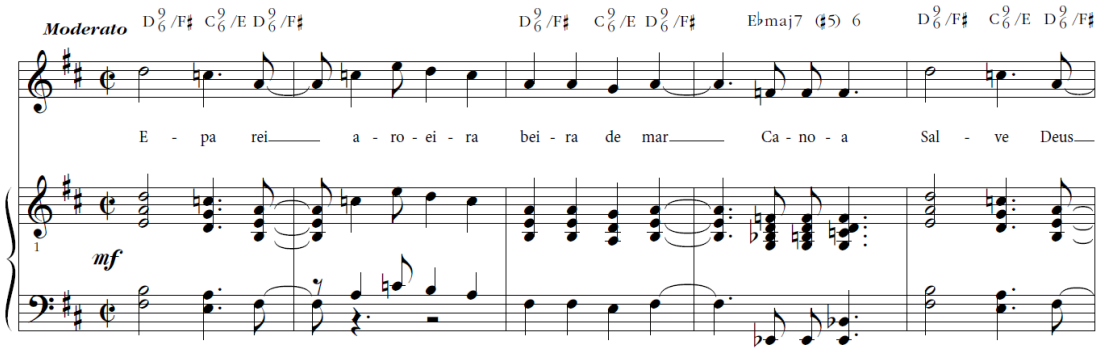


Exemplo musical: 9 Exemplo 330 do livro *Harmonia* de SCHOENBERG, 2001

Logo abaixo os "acordes de quartas" são evidenciados na harmonização de *La Cathédrale Engloutie* de Debussy e *Samba do Avião* de Jobim:



Exemplo musical: 10 "Acordes de Quartas" em *La Cathédrale Engloutie.*



Exemplo musical: 11 "Acordes de Quartas" em *Samba do Avião*

A harmonização em quartas, dentre outras características assimiladas de Debussy, são elementos muito encontrados também no Jazz norte americano. Jobim em inúmeras entrevistas, quando sofrendo comparações de sua obra com o Jazz norte americano, muitas vezes se defendeu de forma nacionalista. Uma das argumentações mais consistentes é apoiada nas palavras de Mario de Andrade falando sobre a influência que Debussy exerceu sobre compositores ao redor do mundo.

> "Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo do Tristão, as nonas eundécimas do Debussismo, principiam com um indivíduo. Porém, como este indivíduo tinha valor e se afirmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda uma

parte e num átimo o processo perdeu o caráter nacional que poderia ter. Haja visto a harmonização de Debussy fez fortuna até no jazz." (ANDRADE, pag. 50)

Contudo a poética da bossa nova não se esgota estritamente no plano musical. O material temático e a maneira como ele é abordado em muitas letras também se enquadra no contexto impressionista. No entanto não nos aprofundaremos na análise das letras, pois uma análise comparativa entre as letras da música vocal de Debussy e as canções de Jobim nos levariam para além dos horizontes dos objetivos aqui abordados.[3]

Quanto ao rompimento com o tonalismo não podemos dizer que Tom Jobim chegou a esse ponto, mas assim como Debussy, em alguns momentos desenvolve uma ambiguidade. Seu discurso é extremamente rebuscado desenvolvendo as funções harmônicas de formas inusitadas, porém extremamente coerentes.

[3] O que diz respeito as letras e a temática: A abundância de signos visuais é capaz de desenvolver encaixes e associações que vão além das metáforas. Algumas canções são verdadeiras pinturas sonoras. Assim como em *Fotografia*, onde diante das mudanças de luzes que ocorrem na transição do dia para a noite, o narrador comenta que o olhar da mulher cortejada parece "acompanhar a cor do mar". O foco narrativo da letra não desvela propriamente uma conquista amorosa, mas momentos estáticos e descritivos de uma situação enquadrada, fotografias, que são articuladas através de ambiências harmônicas. O tempo flui como sucessões de instantes suspensos, conectados com a gestualidade dos ciclos naturais, ao invés da métrica cronológica e rememorativa encontrada nos sambas-canções. A descrição de situações e o tempo elíptico predominam como modo de construção de sentido. A canção, muitas vezes, direciona o foco mais para o cenário do acontecimento do que para o acontecimento em si. Uma continuidade macia e harmoniosa cadencia a transição entre o olhar e o mar descrita pela letra. Na tentativa de restaurar uma temporalidade onde os tempos humanos se encontram em fase com os tempos da natureza, a poesia os amalgama em uma mesma matéria. Uma unidade próxima daquela que se encontra nos quadros impressionistas, onde todos os elementos representados são constituídos por um mesmo princípio, retirando os contornos e utilizando pinceladas de cor pura como estrutura básica feita da mesma substância. Ao se retirar as distinções e profundidades, ganha-se a integração da superfície, o que se distingue absolutamente de mera superficialidade.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

JOBIM, Paulo. **Cancioneiro Jobim**. Jobim Music, Rio de Janeiro, 2001

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro**. Jorge Zahar Editor, 1987.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. Publifolha. São Paulo, 2008

SCHOEMBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, Editora UNESP, 2001

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

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: Uma outra historia das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002

ARTIGOS

SILVA, Paulo da Costa e. **Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet** . ALEA, 2010