

Fábio Guilherme Poletto

**“Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano

**Curitiba, 2004**

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos os que de alguma maneira colaboraram para a realização deste trabalho. Aos professores Ana Maria Burmester e Renan Frigheto pelos questionamentos e pela postura aberta que demonstraram em suas classes, e ainda pela paciência e bom humor com que conduziram-me nesta história...

Aos professores Selma Reis e Luis Carlos Ribeiro pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação. Às secretárias Luci e Dóris pela tolerância e auxílio em todas as questões institucionais. Aos colegas das classes e de orientação, a todos sou imensamente grato. Agradeço ainda ao CNPq pelo apoio em forma de Bolsa que veio em boa hora permitir a conclusão deste trabalho.

Aos familiares, pelo afeto incondicional e apoio em todos os momentos, especialmente meu irmão Antonio César, ombro amigo nas horas mais difíceis. Um especial agradecimento aos amigos Ernando Guedes, pela descoberta da música, Cássio Busetto, pelas longuíssimas conversas sobre os jeitos do Brasil, Paulo Reis e André Egg pelas “Reuniões de Conjuntura”, ao Dr. Carlos, pela acolhida, pelos livros e discos, enfim, a todos aqueles amigos que realmente importam e fazem a diferença em nossa existência.

Também gostaria de agradecer aos profissionais do Instituto Antonio Carlos Jobim, no Rio de Janeiro, especialmente à Gleise Cruz, sempre atenciosa e disposta a auxiliar e ao Paulo Jobim que permitiu meu acesso aos arquivos do Instituto, especialmente aos registros de imprensa, elementos cruciais da pesquisa.

Duas pessoas em especial foram fundamentais para a realização deste trabalho. Ao meu orientador e amigo Marcos Napolitano, pela orientação rigorosa e amiga e por todas as qualidades que o tornam uma pessoa realmente especial. Serei eternamente grato a ele. Finalmente, para minha companheira Ana, pelo amor e amizade, pela compreensão e carinho nestes dias difíceis. Este trabalho é para o Seu Bem...

## Índice

Introdução.....	03
Capítulo I: Tom Jobim e o discurso da modernidade musical brasileira	
1.1. A construção de hierarquias na música popular.....	09
1.2. O pensamento concretista e a modernidade bossanovista.....	12
1.3. José Ramos Tinhorão e o afastamento da tradição.....	19
1.4. Ruy Castro e o Brasil ideal.....	24
1.5. Sérgio Cabral e os rumos da música brasileira.....	32
1.6. O imperativo da modernização.....	38
1.7. Ruptura, assepsia e evolução: os parâmetros da modernidade.....	47
Capítulo II: Uma releitura da trajetória de Tom Jobim: entre a afirmação estética e a disputa por espaços	
2.1. O compositor e o arranjador.....	57
2.2. A parceria com Vinícius de Moraes.....	71
Capítulo III: As canções de Jobim: múltiplas propostas (1953/1958)	
3.1. A análise da canção e suas possibilidades.....	90
3.2. As canções de Jobim: leituras e análises.....	99
3.2.1. <i>Tereza da praia</i> .....	100
3.2.2. <i>Hino ao sol</i> .....	106
3.2.3. <i>Foi a noite</i> .....	108
3.2.4. <i>Eu não existo sem você</i> .....	114
3.2.5. <i>Sucedeu assim</i> .....	118
3.2.6. <i>Mágoa</i> .....	122
3.3. Múltiplos projetos.....	125
4. Considerações finais.....	131
5. Referências Bibliográficas.....	135
6. Anexos.....	142

## Resumo

Este trabalho aborda e problematiza a trajetória do compositor Antônio Carlos Jobim no período anterior ao surgimento da Bossa Nova, mais precisamente, no intervalo entre os anos 1953/1958. Com o surgimento e ascensão da Bossa Nova como projeto de canção *moderna*, organizam-se também novos critérios para a avaliação de obras musicais, que trazem consigo não só a consagração de Tom Jobim como principal articulador do “movimento”, mas também a desqualificação de elementos considerados ultrapassados esteticamente. No entanto, a atuação de Jobim neste momento de redefinição do gosto musical reflete uma multiplicidade de projetos, refletidos em obras que apontam tanto para elementos posteriormente incorporados quanto rejeitados pela estética bossanovista. Através de fontes escritas e musicais expomos e analisamos os meandros desta trajetória, bem como a percepção da crítica de viés histórico sobre o tema.

## INTRODUÇÃO:

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927/1994) é uma unanimidade nacional. A sua condição de “mestre” torna-o reverenciado como um dos grandes autores do século XX, pilar da musicalidade brasileira, divulgador do Brasil e sua cultura no exterior, bastando enfim lembrar que convencionou-se chamá-lo *maestro*, substantivo que em seu caso, é adjetivo. Por outro lado, formou-se um senso comum que liga a trajetória de Jobim ao surgimento da Bossa Nova, o que, em grande medida corresponderia ao surgimento de uma música popular *moderna* no Brasil. Jobim é considerado o “pai da Bossa Nova”, “criador da Bossa Nova”. Neste sentido, seu genial talento seria promotor de um gênero renovador, transformando a música popular brasileira em um produto alta cultura.

Este trabalho procura mergulhar em um período relativamente ignorado da trajetória do compositor, buscando lançar novos elementos para o entendimento de seu real papel no cenário da música popular da década de 50 e das consequências desta atuação na promoção de novos postulados de gosto musical. A sua apresentação divide-se em três partes, procurando examinar historicamente a trajetória de Tom Jobim no período que vai de 1953 a 1958.

Um problema central discutido aqui, e que perpassa praticamente todas as análises sobre a produção musical do período refere-se a *modernização*<sup>1</sup> da canção. Modernização que é encarada, por um certo tipo de crítica de viés histórico da música popular como um processo que atinge seu ápice com o surgimento da Bossa Nova, esta sim tomada como legítima manifestação da *moderna* canção brasileira. Em certo sentido, a categoria *moderno* é assumida em sua positividade, definindo valores estéticos na

---

<sup>1</sup> As categorias *modernidade*, *modernização* e *modernismo* serão amplamente citadas ao longo deste trabalho. São entendidas aqui a partir da definição de Nestor Garcia Canclini (2000). Assim a *modernidade* é encarada como uma “etapa histórica”; a *modernização* como um “processo sócio econômico que vai construindo a modernidade” e os *modernismos* como “projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico”. Canclini:2000, 23. Quando estiverem grafadas em itálico entretanto, representam conceitos particularizados, filtrados da argumentação dos autores analisados em cada momento. Já a qualificação *moderno* indica um juízo de valor estabelecido como forma de distinção de determinadas obras musicais e/ou compositores/intérpretes, ainda que apresente diferentes matizes para cada autor consultado, variando ainda a sua conotação – como se verá no Capítulo II – na arena de debates sobre a modernização da canção, que se configura no recorte em questão.

confirmação de um novo cânone para a música popular. Partimos da premissa de que o estabelecimento destes novos critérios gera por sua vez modalidades de consagração para a obra de Tom Jobim, bem como para toda a música popular não só do período, como também de um passado próximo.

Assim, se tentará propor uma discussão de como e quando a *modernização* ganha foros de necessidade imperativa para a música popular, atuando como vetor fundamental na consagração de obras artísticas. Outra questão fundamental refere-se ao exame de um tipo de visão da produção musical dos anos 50 e da trajetória de Antonio Carlos Jobim, efetuado por agentes tomados aqui como fontes para uma discussão sobre as percepções da *modernidade* no âmbito da canção popular. Nesse sentido, a trajetória e as obras de Jobim veiculadas no período do recorte podem funcionar como elementos chave no aprofundamento do debate sobre o processo de modernização da canção, na medida em que remetem a elementos musicais não considerados pela crítica histórica em questão.

A preocupação principal deste estudo é cotejar a análise musical das obras selecionadas, inseridas em um contexto de época, com as diversas avaliações organizadas historicamente em torno delas. A comparação acreditamos, pode revelar as bases que informam os juízos de valor em cada época, e que atuam decisivamente na consagração de determinados repertórios e/ou no esquecimento de outros.

Quanto ao recorte escolhido, ele representa uma opção metodológica, na medida em que circunscreve a análise da trajetória do compositor a um período relativamente ignorado pela crítica em questão, embora de grande produção musical e atuação decisiva de Jobim no cenário da música popular e na promoção de novos postulados de gosto musical. Embora possa parecer paradoxal, a escolha do ano de 1958 como balizamento final neste estudo (além disso, ano de gravação do disco “Chega de saudade”, considerado o grande *début* da Bossa Nova) não indica necessariamente a tácita aceitação de uma noção de “marco zero” historiográfico em geral inferida à esta data. Interessa-nos sobretudo, observar em torno de quais elementos esta noção de “marco zero” é constituída e, em que medida ela regula um tipo de consagração para a produção jobiniana.

Assim, o primeiro capítulo concentra-se no exame das principais correntes da crítica de viés histórico que se debruçaram sobre a trajetória de Tom Jobim – em sua

maioria marcadas pelo memorialismo jornalístico – procurando filtrar os elementos que organizam a consagração do compositor e sua participação na promoção da *modernidade*. Em um sentido mais amplo, o texto comenta e analisa as bases históricas que perpassam a visão destes autores sobre Tom Jobim e o cenário onde atua.

No segundo capítulo, é analisada a inserção de Tom Jobim no cenário musical da época, delineando os diálogos, seus interlocutores, além da relação do compositor com o mercado, os elementos de sua consagração como arranjador, compositor, e finalmente, sua atuação em conjunto com outros artistas, particularmente o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980). Paralelamente, são descritas algumas obras e seu impacto junto à audiência da época, como evidências da relação de Jobim com o público e a crítica e, de certa forma, também reveladores das características deste(s) público(s) e desta crítica.

O terceiro capítulo promove um exame mais detalhado de algumas obras singulares da trajetória de Tom Jobim no período em foco. Tal proposição está embasada na hipótese de uma leitura sincrônica das diversas propostas que o compositor parece encarnar, ao revelar temáticas e materiais musicais também próximos à um tipo de musicalidade enraizada nos repertórios da época, principalmente do rádio, além de influências variadas de gêneros estrangeiros. Preferiu-se nesta análise a delimitação de um grupo restrito de canções veiculadas comercialmente no período, na medida em que parecem representar possíveis diálogos de Tom Jobim com a cena musical de seu tempo. Neste sentido, outras leituras destas obras também estarão sendo conjugadas na análise, ao passo em que se verifica nelas, importantes vetores de como a produção jobiniana era encarada por parte não só dos músicos – de diferentes procedências – como também do mercado musical.

A escolha das canções aqui analisadas levou em consideração três vetores:

- A qualificação de algumas obras reveladoras de ingredientes “antecipadores” da *modernidade*;
- Sucessos comerciais que viabilizaram a carreira do cancionista Jobim;
- Obras onde se revelam as suas leituras de gêneros estrangeiros.

Neste terceiro capítulo, ainda são estabelecidos os pressupostos metodológicos que norteiam a investigação em curso, através do cruzamento das técnicas analíticas

presentes nos trabalhos de Luiz Tatit (Tatit:1996), Walter Garcia (Garcia:1999) e José Paulo Tiné (Tiné:2001), principalmente.

## Capítulo I: Tom Jobim na crítica da modernidade musical brasileira

### 1.1. A construção de hierarquias na música popular

A análise das implicações culturais que o signo musical tende a exercer em audiências variadas pode demandar uma investigação historiográfica na medida em que se busca inferir a atuação de agentes históricos, na delimitação e consagração de determinados ideais estéticos, materializados em repertórios, obras paradigmáticas ou ainda, compositores canônicos.

Isto porque a multiplicidade de interpretações geradas pelo signo musical pode gerar posturas singulares a partir dos diferentes níveis de entendimento de cada espectador, como bem demonstrou Arnaldo Contier:

“Os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escutas ou interpretações – verbalizadas ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade” (Contier: 1991,151).

Neste sentido, convém questionar os caminhos que tornam determinados conceitos, abstraídos de interpretações particulares da obra de arte, relevantes a ponto de formularem regras gerais de fruição, ou ainda, articularem algum tipo de pensamento crítico e histórico. Em outras palavras, como determinados autores ou obras tornam-se paradigmas de verdades coletivas, quando a percepção dos significados na obra musical pode ser – e costuma ser – objeto de construção individual?

Analisando o sucesso da carreira de Beethoven na Viena de 1790-1800, Tia DeNora questiona a “Ideologia Carismática” que forjou a consagração do compositor como um “gênio” da música (DeNora:1995). Discordando da “deformação historiográfica” que faz com que esta ideologia se perpetue, argumenta que o sucesso de Beethoven e sua reputação de “gênio” surgem, ainda em sua época, como resultado “...da interação entre

seus esforços artísticos e os interesses de certas redes sociais com as transformações das convenções musicais e seus critérios estéticos, as inovações do discurso, bem como da própria cultura musical do século XVIII” (DeNora: 1995,36). Neste sentido, Beethoven *promove* e *é promovido* no bojo destas alterações, devido à seus contatos dentro da aristocracia vienense, com quem mantinha relações simbióticas.

O exame dos meios pelos quais a música é decodificada e recebida por suas audiências e como esta é usada na construção de identidades de grupo, parte do pressuposto de que, assim como na música erudita – e apesar das diferenças de linguagem entre ambas – a música popular exerceria certa relevância para suas audiências (Regev:1992,1). Seguindo este raciocínio, concebe-se que significados específicos encontrados em obras artísticas as mais diversas (e aqui também inclui-se a música popular) tornam-se importantes culturalmente para determinados grupos, podendo ser utilizados como legitimadores de pontos de vista, no estabelecimento de relações de poder. Assim, a consagração de obras de arte e seus autores/artistas estaria ligada à práticas culturais que expressariam a visão de mundo e principalmente, os conceitos estéticos e interpretativos de grupos específicos com relação àquelas obras/artistas. Ou, como define José Miguel Wisnik:

“A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica.” (Wisnik: 1987,115)

Desta forma, é fundamental questionar como os significados que determinados grupos encontram em diferentes obras ou autores tornam-se aceitos socialmente como “verdadeiros” ou “autênticos”. E ainda, quais estratégias são utilizadas na conformação de tais hierarquias.

Para Motti Regev (Regev:1992), o surgimento de uma hierarquia artística, a consagração de obras “clássicas” e a coroação de certos artistas seriam resultantes de lutas culturais em busca de legitimação e reconhecimento. Parte destas estratégias seriam a construção de ideologias estéticas e critérios de julgamento que tornam-se aceitas socialmente. Para o autor, este é um ponto que desmistificaria uma “inclinação emocional” em prender-se ao conceito de que o valor musical é uma característica imanente da obra

musical. Por outro lado, é necessário avaliar que a fortuna crítica não se organiza somente em função de uma rede de leituras ativadas por outrem a respeito de uma obra específica. Outras relações públicas colaboram nesta construção, em particular, os discursos que os próprios artistas elaboram sobre sua produção e que podem variar de acordo com as peculiaridades do momento histórico vivido, os interlocutores, meios de divulgação, etc. (Canclini:2000)

O deslindamento de tais estratégias demandaria um cotejamento entre o objeto em si e as diversas interpretações geradas por ele em atores diferentes, que por sua vez, estariam inseridos em realidades particulares. Desta forma, Contier sugere que:

“A análise intrínseca de uma obra deve ser o primeiro momento para a compreensão do universo polissêmico que envolve o objeto artístico. Entretanto, torna-se imprescindível estabelecer mediações entre o fato artístico e o Estado, a Igreja, entre outras instituições de uma formação histórica cronologicamente determinada, objetivando detectar as *razões das leituras* em torno do imaginário artístico” (Contier: 1991, 72 grifo nosso)

No caso aqui proposto, a investigação das estratégias de consagração envolvidas no surgimento de novas linguagens musicais no Brasil, ao longo dos anos 50, conduz à percepção de um plano historiográfico que tende, de maneira geral, a conformar um tipo de recepção para a música popular em grande parte tributário dos projetos artístico-ideológicos idealizados pelos organizadores desta historiografia<sup>2</sup>. Desta forma, as leituras individuais das obras adquirem força de verdade histórica na confirmação de determinados projetos, ao mesmo tempo em que se procura escapar dos aspectos desviantes e/ou problematizantes da atuação dos agentes diretamente envolvidos com o processo, ou seja, os artistas.

No caso específico da crítica de viés historiográfico que trata da música brasileira produzida ao longo da década de 1950, é possível observar a presença de um discurso cuja orientação parte da prerrogativa básica de que a música conteria, em si, as verdades e a força, em última instância responsáveis pela sua permanência e influência nas audiências presentes e futuras. Neste sentido, tal noção tende a encobrir as avaliações

---

<sup>2</sup> Conforme a exposição organizada ainda neste capítulo, por exemplo, a influência do movimento da poesia concreta na configuração de um estatuto “moderno” para a música popular, a partir dos anos 60 e derivado de seus projetos construtivos no campo poético. Ver especialmente Campos:1968.

estéticas e os juízos de valor formalizados a respeito tanto da produção musical do período como um todo, quanto na produção individual dos compositores, como no caso em questão: a produção musical e a trajetória artística de Tom Jobim no período 1953-1958, e está na raiz da desqualificação do passado imediato da pré Bossa Nova.

Os diversos meandros desta crítica, tomada aqui como fonte de um tipo de leitura da produção musical dos anos 50 formulada ao longo das últimas décadas, informam por outro lado, diferentes percepções da modernização da canção brasileira, não raro tributárias dos próprios projetos de ascensão de novas linguagens artísticas, como no caso dos críticos, músicos e poetas ligados à poesia Concreta.

## **1.2. O pensamento concretista e a modernidade musical bossanovista.**

Impulsionada basicamente pelos movimentos concretistas na poesia em convergência com os abstracionistas na pintura, esta corrente capitaneada pelos poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, procurou exercer sua influência no cenário artístico, a partir de 1952, articulando basicamente dois planos:

- nacional: ruptura com o passado imediato; diálogo com a vertente oswaldiana de 22; sincronia da produção poética com seu tempo, a “civilização técnica”; predominância da forma sobre o conteúdo.
- internacional: compassamento com as experiências de vanguarda internacionais, o que demonstra implicitamente uma valoração positiva dessas vanguardas; identificação da linguagem poética com as novas imagens da comunicação massiva, e o não-reconhecimento do caráter aurático da produção poética, colocando-a *pari passu* com outras manifestações identificadas como “artes menores” (Arruda:2000).

Entretanto, é a partir das discussões sobre o engajamento musical ocorridas ao longo da década de 1960 que o grupo ligado aos concretos orienta e catalisa um tipo de

pensamento mais sistemático sobre a música popular produzida na década anterior<sup>3</sup>. Pensamento este tributário das posições universalizantes que defendiam para a poesia e para a pintura, mas que orientaram também uma corrente de análise sobre a Bossa Nova que, inevitavelmente acabou por refletir-se em sua avaliação da obra de Tom Jobim.

Neste contexto é que surge o trabalho de Augusto de Campos, intitulado “Balanço da Bossa”, composto por uma série de artigos, organizado pelo poeta e ensaísta em torno de uma perspectiva comum, escritos por diferentes autores “...interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção”. Coerente com a proposta de um texto-manifesto, o autor enfatiza a natureza do trabalho, definido como um “...livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música (...) Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos idos.” (Campos:1968,14)

A proposta básica do livro consiste em redefinir padrões de escuta para uma “nova concepção musical”, a qual parecia encontrar nos jovens baianos representantes da vanguarda tropicalista os legítimos representantes da *moderna* música popular brasileira, inaugurada com os procedimentos da Bossa Nova. A importância deste trabalho é, ainda hoje, enorme pois com ele, articula-se a base de todo um pensamento crítico que vai ser incorporado como modo de recepção sobre toda a música popular produzida em sua esteira (Napolitano:2002); mas não só isso: estendendo, como se verá mais adiante, seus juízos de valor para a produção musical de períodos ainda anteriores à década de 60.

Neste sentido, o livro radicaliza o “corte epistemológico” definido por Caetano, centrando-se na defesa das correntes vanguardistas e na organização de um quadro de valores estéticos que não só vão corroborar as análises da produção musical brasileira como um todo mas também serão incorporadas e largamente citadas, em diferentes momentos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> A partir da célebre entrevista de Caetano Veloso para a revista *Civilização Brasileira* (1966), parece haver uma convergência entre as posições estéticas do compositor baiano e o grupo ligado aos concretos, entre os quais também àquela época já se distinguia a figura do maestro Júlio Medaglia (Napolitano:1998b).

<sup>4</sup> Marcos Napolitano chama a atenção para este ponto: “Muitas obras foram publicadas na década de 60, constituindo-se mais como fontes do que como referências bibliográficas. De qualquer modo, pelo seu caráter analítico, criaram tradições de análise que vem sendo reiteradas, muitas vezes sem a devida crítica histórica” (Napolitano: 1998,7). Por outro lado, quanto à Balanço da Bossa, afirma: “Produzido dentro de um determinado debate cultural e ideológico, ele acabou se transformando em referência bibliográfica de cunho acadêmico, frequentemente tomada em sua ‘positividade factual’” (Napolitano: 1998b,139)

Neste sentido, o refinado pensamento crítico formulado a partir destes artífices ganha força de verdade histórica ao longo do tempo, orientando e definindo paradigmas de obras a serem seguidas – ou rejeitadas.

Ao mesmo tempo em que concentram seus esforços em empreender um diagnóstico da situação cultural da época (1968), seus autores apontam para o desabrochar “autoconsciente” da canção brasileira representado, nestes termos, pela Bossa Nova. Neste contexto, a Bossa Nova é valorizada justamente por redefinir padrões de escuta, centrados agora na “...sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto” (Napolitano:2002,62). São fixados ainda, os marcos iniciais do “movimento” em torno do LP *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, que contava com gravações de *Chega de saudade* e *Bim Bom*<sup>5</sup>. Os autores ressaltam alguns procedimentos observados em *Desafinado* (1958) e *Samba de uma nota só* (1960), consideradas no livro, manifestos da nova estética. Além disso, o próprio caráter informativo do grupo bossanovista tende a articulá-lo sob a forma de um “movimento”: organizado, autogerado, e consciente, ao mesmo tempo em que se assume uma postura vanguardista de busca de atualização.

Um dos artigos mais importantes do livro, escrito pelo musicólogo Brasil Rocha Britto ainda em 1960, organiza um quadro histórico onde uma “nova concepção” opõe-se a “modelos mais tradicionais”, indicando uma ruptura, uma “...experiência nova para um auditório habituado a músicas de cunho mais conservador” (Britto *in* Campos: 1968,20). Neste ponto, o autor traça dois perfis indicativos de um pensamento *evolutivo* em direção à uma nova concepção do *nacional* na música: o pianista e intérprete Dick Farney trataria as obras brasileiras dentro de uma concepção jazzística, porém sem a intenção de integrar os novos processos à uma linguagem “coerente”; já Johnny Alf partiria da incorporação de elementos do *Bebop* e do *Cool Jazz* em suas estruturas, metamorfoseando-os paulatinamente em procedimentos “...mais integrados ao espírito do populário brasileiro” (Britto *in* Campos:1968,20).

Como pano de fundo de afirmação da nova concepção estaria a superação dos remanescentes interpretativos do romantismo, processo esse que, para o autor, já teria sido

---

<sup>5</sup> Composições de Tom Jobim com Vinícius de Moraes e de João Gilberto, respectivamente.

realizado pela música erudita. Esta seria a maior contribuição da Bossa Nova em termos de filosofia estética, servindo ao mesmo tempo como moeda de combate e de crítica à uma concepção “acentuadamente dionisíaca (que) vem impregnando a música popular não só brasileira como de várias outras etnias” (Britto *in* Campos:1968,23-24). Seriam exemplos de lugares comuns a serem superados: bel canto, operismos, efeitos fáceis.

A tentativa de alinhamento com outras artes de vanguarda eruditas torna-se perceptível no tratamento dado à Tom Jobim, enaltecendo a sua formação musical e procurando ressaltar o seu domínio do *métier*. Assim, a primeira composição integrada à concepção bossanovista seria *Hino ao sol*<sup>6</sup> (1954), canção interpretada por Dick Farney, destacando que “... deste momento em diante, acelera -se o processo de renovação” (Britto *in* Campos:1968,20). Acompanhando este raciocínio, o autor destaca Tom Jobim como “teórico e animador do movimento” que reuniria vários compositores e artistas de uma mesma concepção sobre a “renovação do populário”. Interessa observar, dentro das justificativas do autor, a existência de uma linha convergente de atuações, fruto de ideais estéticos comuns em relação à renovação da música popular da época.

A “nova concepção” posicionava -se, desta forma, contrária “...à submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (...) que vive às custas de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos” (Britto *in* Campos:1968,26). O autor ainda reitera que o samba-canção teria se afirmado com a Bossa Nova, após ter sido ameaçado de diluição no Bolero (gênero eleito como inimigo número um da *modernidade*), “...não tanto pela pouca evidência impressa à marcação rítmica do acompanhamento como, entre outros fatores, pelo não uso de configurações rítmicas na própria melodia, capazes de caracterizá-lo” (Britto *in* Campos:1968,31).

Pode-se observar nesta afirmação do crítico a utilização de um parâmetro de criação notadamente bossanovista<sup>7</sup> para a avaliação das obras contra as quais a Bossa Nova firmou-se. Neste sentido, a utilização de células rítmicas como caracterizadoras do gênero

---

<sup>6</sup> Composta por Jobim e Billy Blanco e parte integrante da “Sinfonia do Rio de Janeiro”. Para a lista completa dos fonogramas citados, ver Anexo I.

<sup>7</sup> Cf. Tatit, ao ponderar sobre o projeto musical bossanovista, observa a preocupação melódica como “...um outro aspecto do projeto geral do movimento de 1958: a estilização do samba ou a incorporação de sua essência rítmica. Isso não apenas com relação à batida de acompanhamento mas, sobretudo, ao tratamento da

musical não só na famosa “batida” do violão, mas também na articulação melódica, surgem como moeda de combate tanto para a afirmação bossanovista quanto para a concomitante desqualificação de gêneros híbridos como o samba-canção abolerado.

Quanto a *Hino ao Sol*, é importante filtrar os elementos que condicionam a elaboração de um novo cânone. Assim, dois aspectos parecem ganhar destaque: a importância do tipo de interpretação vocal – no caso, a articulação precisa, sem prolongamentos e com pouco uso do vibrato de Dick Farney – e procedimentos de metalinguagem entre arranjo e letra, como no caso do trecho “...como um pingo de chuva que cai de manhã...”, onde a palavra *pingo* é comentada pela orquestra<sup>8</sup>.

Convém ressaltar entretanto que, ao mesmo tempo em que lançava a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, de onde o autor retira a canção paradigma deste ideal, Tom Jobim também aparecia em disco com outras obras, com um tipo de registro diferente do proposto em *Hino ao sol*. Mesmo depois do lançamento da *Sinfonia* o compositor iria produzir obras cujas diretrizes apontavam muito mais para um tipo de estética a ser evitada e/ou combatida pelos bossanovistas mais renitentes<sup>9</sup>.

Alguns anos depois do artigo de Rocha Britto, outra personagem importante a teorizar sobre a “nova concepção”, o maestro Júlio Medaglia marcaria o debate com posicionamentos ainda mais radicais e combativos em relação ao tipo de interpretação e repertório predominantes nos anos 50, numa posição claramente dicotômica. Assim, no artigo “Balanço da Bossa”, publicado originalmente em 1966, encarregava-se de sacramentar o discurso que colocava a Bossa Nova como paradigma de música popular

---

linha melódica do canto que, através de suas sucessivas tematizações, deveriam indicar as novas células básicas da rítmica brasileira” (Tatit:1996,167)

<sup>8</sup> Contudo, neste caso, um procedimento de metalinguagem diferente do utilizado por Jobim/Mendonça em “Desafinado” ou “Samba de uma nota só”. Em “Hino ao sol” a palavra *pingo* ganha dimensão ao ser comentada, sem entretanto, estar inserida na construção melódica e/ou harmônica da frase, como nos outros casos citados. Vale lembrar que os arranjos da “Sinfonia” são de autoria de Radamés Gnattali. Ainda sobre os procedimentos de metalinguagem nas composições de Jobim, ver: Wisnik:1997, Mammi:1992, Souza:1995.

<sup>9</sup> Pode-se observar por exemplo o samba-canção *Teu Castigo*, composto em parceria com o também compositor e pianista Newton Mendonça (1927-1960) e lançado em 06/1956 na voz de Dalva de Oliveira, com arranjo do próprio Jobim. Esta canção, lançada depois da *Sinfonia* explora praticamente todos os aspectos considerados ultrapassados pelos teóricos concretistas: a temática da vingança pelo amor mal correspondido, a interpretação dramática, os prolongamentos das vogais especialmente nos finais de frase, em grandes vibratos e ainda, a escrita orquestral, permeada por uma concepção de dinâmica onde o *passional* atua como vetor fundamental. Por outro lado, a própria escolha de Dalva de Oliveira como intérprete desta canção pode exemplificar como a atuação de Jobim no cenário musical da época não se limita ao estatuto “moderno”.

*moderna*, tal qual era entendida por seus adeptos, como se observa no capítulo sugestivamente intitulado ‘Divisor de águas’:

‘De um lado permaneceriam aqueles que possuíam uma visão ampla, viva, progressiva e aberta às novas formas de expressão musical popular e, no outro lado, refugiar-se-iam todos os saudosistas que tentavam apoiar-se em argumentos anacrônicos para justificar a sua incapacidade de perceber coisas novas.’ (Medaglia in Campos:1968,74)

A sua percepção da produção musical da década de 50 assenta-se sobre a idéia de decadência, tendo o Bolero e sua possível influência no cenário da época uma ação deformante:

‘Nos anos 50 não foi diferente. À medida que se aproximava o final da década, o chamado sambacção dominava inteiramente o repertório musical como uma espécie de bolero nacional, nas vozes de Ângela Maria, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira, Irmãs Batista, Maysa, Nora Ney e outros. Era o trágico cantado na base do ‘ninguém me ama, ninguém me quer’...’ (Medaglia:1984)

A atuação de Tom Jobim no período é retratada no entanto, de forma peculiar, na medida em que apresentaria duas etapas, condicionadas à diferentes comportamentos artísticos, definidos – para uma posição mais progressista – a partir do contato do compositor com violonista e intérprete João Gilberto. Nesta perspectiva, Jobim teria revelado:

‘...dois tipos de comportamento artístico, um anterior e outro posterior ao seu contato com o ‘baiano bossa nova’. Basta ouvir o LP ‘Canção do amor demais’ onde Elizeth canta suas composições, por ele mesmo orquestradas. Os arranjos são melachrinianos, cheios de glissandos de harpas, violinadas furiosas, tudo muito ao sabor das orquestrações bolerescas e kitsch dos anos 50’ (Medaglia:1984,05).

Neste sentido é importante salientar a impermeabilidade da crítica modernizante frente à diversidade de projetos que o próprio Jobim parece personificar, instituído como o ‘principal compositor’ da Bossa Nova. Ainda que pesem as diferentes concepções dos próprios integrantes do ‘movimento’ acerca da dimensão do caráter de ruptura destas propostas, na argumentação de Medaglia sobressai a idéia de uma ação vanguardista, redentora à um só golpe dos arcaísmos da canção dos anos 50. Em outras

palavras, a Bossa Nova institui-se como gênero modernizante *per se*, concorrendo para isso o gênio de Jobim, depois de devidamente convertido por João Gilberto.

A opção por um ou outro *comportamento artístico* a que se refere o autor demonstra o grau de radicalização das propostas modernizantes desta vanguarda, refratárias à posicionamentos identificados com o clima musical dos anos 50, julgado *kitsch*. Sua cruzada parece ser contra uma concepção que julgavam atrasada, que dominava o repertório da década de 50, representada por uma música popular de caráter regionalizado (baiões e marchinhas carnavalescas) por um lado, e por outro, impregnada de sonoridades latinizadas onde imperava o que José Miguel Wisnik chamou de “romantismo de massas” (Wisnik: 1987). Essa noção de cultura, repleta de “arcaísmos” e “romantismos”, totalmente avessa às aspirações do grupo é que vai ser combatida, ao projetarem retrospectivamente para o “movimento” bossanovista um outro tipo de sensibilidade, mais condizente com as suas interpretações da *modernidade*. Em outras palavras, é possível interpretar que, com os olhares voltados para o Tropicalismo, os Concretos recuperam na Bossa Nova a gênese da *modernidade*, articulando ambos os “movimentos” em torno de aspirações comuns também ao Concretismo poético.

Desta forma, a atuação destes artífices extrapola a “recuperação do sentido poético da canção” (Contier:1991), propondo, simultaneamente ao ideário estético, também um projeto historiográfico implícito, ao estabelecer a gênese de procedimentos *modernos* em compositores e intérpretes do passado. A própria noção de *evolução* musical presente nos inúmeros artigos do livro, figurando de maneira intrínseca aos juízos de valor, encerra em si uma concepção diacrônica do tempo histórico, que procura estabelecer, ainda que em uma perspectiva não rigorosamente linear, uma linhagem de obras e autores que conduzem à um tipo idealizado de obra de arte *moderna*<sup>10</sup>. Neste sentido, um equivalente artístico materializado nos procedimentos bossanovistas e tropicalistas, respectivamente.

Coerentemente com este projeto e com a formulação vanguardista de ruptura, a valorização da produção de Jobim é organizada a partir de sua compatibilidade com estes ideais, inclusive com o estabelecimento de obras antecipadoras, em perspectiva histórica. Enquanto isso, toda uma outra produção do compositor realizada durante o mesmo período,

---

<sup>10</sup> Santuza Naves aponta para a construção, pelo grupo concretista, de um *paideuma* da canção no Brasil, “... no sentido de valorizar a canção que foi inovadora em sua época”. (Naves:2003, 256)

constitui-se uma equação de difícil solução por apresentar elementos dissonantes a esse cânone. E qual seria a noção de *modernidade* intrínseca ao pensamento elaborado pelos Concretos? Como essa noção perpassa suas avaliações de obras musicais?

Na sua escuta sobressaem a preocupação com aspectos formais e o rigor na construção artística – derivadas por sua vez, de suas próprias diretrizes com relação à criação poética – donde o seu elogio ao tipo de composição mais alinhada à estes ideais.

A atitude combativa registrada nos artigos de “Balanço da Bossa” revela por sua vez, os juízos de valor inseridos no pensamento dos participantes do livro que, mesmo operando em diferentes matizes, acabou instituindo a Bossa Nova como a interface musical de valores como a funcionalidade, a racionalidade e o despojamento característicos dos movimentos vanguardistas da poesia concreta. Por outro lado, a ênfase em valorizar-se uma atitude inovadora, dos principais criadores da Bossa Nova, estaria ligada à uma vontade de defender uma postura mais internacionalista para a música popular, em contraposição às posições dos ideólogos do “nacional-popular”<sup>11</sup> (Napolitano & Villaça:1998c).

### 1.3. José Ramos Tinhorão e o rompimento da tradição

O jornalista e historiador José Ramos Tinhorão confirmou-se ainda nos anos 60 como um dos críticos mais contundentes da Bossa Nova, da produção musical de Tom Jobim, além de fomentador de inúmeras polêmicas com as vanguardas concretista e tropicalista. Como jornalista, no início daquela década, Tinhorão noticiou o “fracasso” do famoso show de Bossa Nova realizado no Carnegie Hall<sup>12</sup>, denunciando o “artificialismo”

---

<sup>11</sup> Vale lembrar, um debate cada vez mais acalorado entre os dois grupos, no ano de 1968, com a emergência do Tropicalismo. Cf. Napolitano & Villaça:1998c

<sup>12</sup> Este evento, realizado por iniciativa do produtor norte americano Sidney Frei com auxílio institucional do Itamaraty, suscitou inúmeras polêmicas, quando da volta dos principais artistas participantes para o Brasil. Basicamente, organizou-se um quadro onde se opuseram os “defensores” e “detratores” do show, tendo como baliza a medida do “sucesso” da Bossa Nova no exterior. Não obstante tal discussão, é necessário frisar que para Jobim, tal empreendimento resultou na oportunidade de iniciar uma trajetória em solo americano, com

de um evento que, em sua opinião, mostrava aos americanos uma cópia mal acabada do jazz, motivo último do malogro da iniciativa.

Foi entretanto, em 1966 que Tinhorão demarcou com suas análises o cenário de discussões sobre a música popular, com a publicação em livro de uma série de artigos escritos ao longo de 1961-1965 para diversos jornais. Trata-se do volume “Música popular: um tema em debate”, dividido em três partes: “Introdução ao debate”, “Problemas” e “Estudos”<sup>13</sup>, proposição que segundo seu autor, colocava “...em nível superior a discussão do tema da música popular, até hoje prejudicado pelo preconceito cultural das elites” (Tinhorão:1966, 13).

No prefácio, Tinhorão justificava a sua perspectiva, ao analisar que a cultura urbana receberia um tratamento depreciativo pelos folcloristas<sup>14</sup>, “...que se interessam pelo povo com o paternalismo de autênticos senhores feudais da cultura” (Tinhorão: 1966, 13). Neste sentido, e vislumbrando na canção engajada<sup>15</sup> daquele momento um quadro onde uma “...juventude universitária da classe média busca uma ponte de contato com o povo”, Tinhorão revelava a sua concepção de cultura popular urbana, tomada como “...uma manifestação viva de camadas da população submetidas a uma determinada colocação na escala social, e a determinados tipos de relações com os elementos de outras camadas” (Tinhorão: 1966, 13).

Como demonstrativo do calor do debate produzido neste momento específico, Tinhorão auto proclamava-se “reacionariamente” em defesa da cultura que “...representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população” (Tinhorão: 1966, 14) e contra a chamada “evolução” no âmbito da música popular – e aqui o autor parece dialogar diretamente com os artífices da chamada *linha evolutiva*<sup>16</sup> – considerando-a “...o encontro dessa cultura com a semi-erudita, ou mesmo erudita, atualmente ao alcance da

---

convites para gravações e atuações em programas de TV. A reportagem em questão, foi publicada na revista *O Cruzeiro*, de 08/12/1962. Napolitano:1999.

<sup>13</sup> Estaremos examinando aqui especialmente os capítulos “Introdução ao debate” e “Problemas”. A terceira parte do livro, “Estudos”, focaliza especialmente o Choro, a chamada Música de barbeiros e o Carnaval Carioca, respectivamente.

<sup>14</sup> O pensamento folclorista e suas implicações no cenário de atuação de Tom Jobim neste momento será melhor analisado no capítulo II deste trabalho.

<sup>15</sup> Para mais análises sobre a configuração de um tipo específico de canção produzido ao longo da década de 60, e sobre o debate que se configura neste momento, ver especialmente Napolitano: 1998; Treece: 2000.

<sup>16</sup> Sobre a tese da *linha evolutiva* e suas implicações na formulação de uma narrativa de cunho historiográfico para a música popular brasileira, ver especialmente Napolitano:1999.

classe média” (Tinhorão:1966, 14). Tinhorão balizava sua posição, em “defesa” da cultura “das camadas mais baixas” ponderando que esta cultura – ou sua percepção dela – conteria em seu âmago valores “permanentes e históricos”, considerados pelo autor como autênticos, enquanto a cultura da “classe média” representaria valores “transitórios e alienados” (Tinhorão: 1966, 14). Neste sentido, para Tinhorão a pretensão da “evolução” no campo da cultura musical popular tal qual queriam seus antagonistas, não se realizava concretamente pois não pressupunha a alteração da estrutura sócio econômica, fator determinante em sua análise.

Para Tinhorão, a Bossa Nova refletia um movimento iniciado ainda nos anos 30 com a profissionalização da música popular, onde a própria dinâmica capitalista de exploração do trabalho teria paulatinamente expropriado os criadores das “autênticas” tradições musicais – nesse caso as “classes baixas” – de suas manifestações. A sua análise é conduzida a partir da tipificação do samba como artefato cultural inerente às “classes baixas” que é gradativamente incorporado ao consumo das “classes médias”, sendo que, a cada nova etapa de ascensão social o elemento original desta manifestação sofreria novas estilizações, de acordo com a classe social de destino. Assim, Tinhorão organiza um quadro histórico onde conviveriam o samba original e vários produtos estilizados, condicionados em sua produção ao longo do século XX às mudanças da estrutura socio-econômica da cidade do Rio de Janeiro:

“...os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por ‘samba de morro’; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira); a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates” (Tinhorão, 1966,21)

No entanto, a apropriação indevida da “tradição” do samba teria subtraído às criações de compositores não oriundos daqueles meios sociais seminais qualquer tipo de originalidade, causada pela perda dos referenciais de origem. Assim, Tinhorão avalia que a Bossa Nova não possuiria mais qualquer tipo de ligação com a “tradição” pelo fato de que os “jovens de Copacabana” viveriam separados socialmente das camadas mais pobres e humildes, “...pretos e mestiços que, afinal, detinham, por assim dizer, a chave *folclórica* das

festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos (...) e, finalmente o próprio samba” (Tinhorão:1966, 46).

Por outro lado, haveria uma maciça influência de matrizes estrangeiras, especialmente da música americana, nestas gerações afastadas do convívio com a tradição, resultado da política da Boa Vizinhança, que trazia consigo a “...invasão do mercado brasileiro pela produção comercial das fábricas norte-americanas...” (Tinhorão:1966, 50). Como componente fundamental neste processo de aculturação, Tinhorão avalia o trabalho executado pelos “semi-eruditos”, categoria de músicos advinda de conservatórios e cujo domínio das técnicas de orquestração seria fundamental na elaboração de novos arranjos para o samba-canção<sup>17</sup>. Tais agentes seriam cruciais na medida em que funcionariam como reelaboradores, a serviço das fábricas estrangeiras, de um gênero por si só híbrido e maleável a ponto de acomodar novas vestimentas, ao gosto “alienado” da “classe média”:

“Ora, como o público potencialmente comprador de discos era a classe média, foi o gosto alienado que se impôs ao gosto geral e, assim, todos os meios de divulgação – o disco, o rádio e depois a televisão – foram postos a serviço da música norte-americana e, no campo da música brasileira, da que mais parecesse com essa música dominante” (Tinhorão: 1966, 58)

Esta influência seria musicalmente revelada na substituição gradativa da “variedade e a malícia de ritmo dos instrumentos de percussão” para “...o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações, numa polifonia transplantada do jazz” (Tinhorão:1966, 51). Assim, desejosos em realizar um similar nacional ao *cool jazz* a que haviam se acostumado, as novas gerações ou, no caso específico dos músicos ligados à Bossa Nova, os “jovens de Copacabana” teriam rompido com o último parâmetro que ainda restava intacto da herança do samba popular: o ritmo. Para o autor, isto se dava pela incapacidade destes em “sentir na pele” aquela batida, produzindo uma esquematização do ritmo original, reduzindo e simplificando a linguagem a acompanhamentos à base de violão<sup>18</sup> e orquestra.

---

<sup>17</sup> Para Tinhorão o samba-canção seria o gênero historicamente mais utilizado nestes processos de infiltração da música americana. Avalia também que estas influências já ocorriam desde a década de 20, porém não com a força revelada durante os anos da Política da Boa Vizinhança.

<sup>18</sup> Walter Garcia discute com acuidade a definição de Tinhorão para as “simplificações rítmicas” na execução violonística da Bossa Nova, especialmente no capítulo IV. Garcia:1999.

Tom Jobim é inserido neste quadro como um dos orquestradores formados por influência da música americana, e sua atuação no campo da música popular se daria “...pela frustração das ambições no campo da música erudita” (Tinhorão:1966, 38). Entretanto, o autor relata que Jobim teria uma atuação periférica nos meios musicais da época, conseguindo projeção justamente a partir da associação por volta de 1959, com o grupo de intérpretes, compositores e instrumentistas liderados por Ronaldo Bôscoli, que teriam institucionalizado o termo “Bossa Nova”, nas páginas da revista Manchete, da qual este último era repórter.

Tom Jobim portanto, não configura um capítulo especial na argumentação do autor, constando antes como um bem acabado exemplo de um quadro geral de “alienação” do gosto na música popular urbana produzida no Brasil, naquele momento. Neste sentido, sua perspectiva analítica acaba por organizar juízos de valor com relação à produção do compositor, condicionada à uma crítica radical ao “gosto alienado”, travestido na Bossa Nova:

“...bem examinado, um *fox trot* composto por Lamartine Babo, na década de 30, é mais brasileiro que um samba bossa nova atual de Antonio Carlos Jobim, porque no tempo de Lamartine Babo a admiração pela música do ‘irmão mais desenvolvido’ ainda não tinha atingido o refinamento da verdadeira lavagem cerebral, que consistiu em pensar musicalmente em termos jazzísticos, quando, sob o nome de bossa nova, se conseguiu a esquematização rítmica capaz de universalmente assimilada” (Tinhorão: 1966, 63)

Desta forma, para Tinhorão, a Bossa Nova corresponderia no plano cultural, à tentativa de modernização industrial amparada em tecnologias importadas empreendida por Juscelino Kubitschek, representando a contrapartida equivocada e um tanto eufórica das “classes médias” ao desenvolvimentismo juscelinista. No plano musical entretanto, ao invés de modernização, essa música configuraria a separação definitiva da tradição, que faria com que o “movimento” bossanovista ficasse circunscrito ao pequeno grupo de jovens que a criara. Em um sentido mais estrito, a Bossa Nova como produto cultural refletiria um desejo de ascensão social das “classes médias”, por uma música popular de caráter universalizado, por oposição ao elemento tradicional. No entanto, o desejo de “parecer moderno”, de certa forma alimentado nesta produção, estaria assentado sob valores

fluidos<sup>19</sup>, identificados com uma noção da modernidade imposta por uma admiração injustificável pelos centros dominantes, e portanto, ilegítima.

Com o passar dos anos, Tinhorão desenvolveu uma obra importante e mesmo, pioneira no estudo da música popular brasileira, com a incorporação de grande número de fontes primárias, tanto documentais como sonoras. Sua análise contudo, permaneceu tributária de conceitos formulados ainda nos anos 60, onde observava um contínuo afastamento das classes populares – detentoras das legítimas tradições musicais representativas da nacionalidade – dos meios de produção musical, cada vez mais dominados pela indústria global do entretenimento. Neste sentido, Tom Jobim representaria um dos artífices máximos desta expropriação, ao construir uma obra musical afastada dos referenciais da “brasilidade”, constituindo -se como compositor, alvo ideal das críticas de Tinhorão, ao longo de toda a sua trajetória.

#### **1.4. Ruy Castro e o Brasil Ideal:**

O escritor, jornalista e crítico musical Ruy Castro é articulador de um pensamento bastante influente sobre a música popular brasileira, ainda que organizado em diretrizes um tanto diferentes da crítica Concretista. Publicado em diversas revistas e cadernos culturais de jornais e expresso de maneira mais sistemática em publicações de maior fôlego como “Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova” (1990) e “A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova” (2001), seus escritos estão entre as obras mais lidas sobre a música popular brasileira dos últimos dez anos. Dada a enorme quantidade de reedições, principalmente do livro “Chega de Saudade...”,

---

<sup>19</sup> Tinhorão considera que a falta de elementos passíveis de consolidar uma tradição musical no seio das “classes médias” seria uma de suas características fundamentais como grupo social, além de motor da busca por esses valores: “ As camadas médias não conseguirão, jamais, um caráter próprio, porque a sua característica é a exatamente a falta de caráter, isto é, a impossibilidade de fixar determinado traço por longo tempo, em consequência da sua extrema mobilidade dentro da faixa situada entre a prestação de trabalho mecânico (salário mínimo) e a detenção dos meios de produção (grande capital financeiro e de indústria) Tinhorão: 1966, 85. Sobre a “busca de uma tradição”, ver a análise de Garcia:1999, especialmente, cap. IV.

constituem-se, em certa medida, uma ‘história oficial’ da Bossa Nova, amplamente citada, não obstante seu tom memorialístico.

Em linhas gerais, Castro reitera uma avaliação positiva da Bossa Nova como o “grande momento” da cultura brasileira no século XX, trilha sonora de um “país ideal” embalado por uma postura *modernizante* em amplos aspectos da vida social, cultural e econômica. Neste sentido, não esconde certo rancor para com a passagem deste momento para o cenário cultural que se desenrola ao longo do pós-64. Assim, sugere que o curto período de modernização (1958-1962) representado pelo “grande feriado” bossanovista não encontra reais possibilidades de enraizamento e afirmação duradouras em virtude das escolhas estéticas das esquerdas dos anos 60 e também por decisões comerciais das gravadoras, que optam por direcionar seus esforços em um tipo de música baseado em “exotismos” (leia -se o campo da MPB). Em síntese, Castro sugere um projeto historiográfico que situa a Bossa Nova como uma “idéia fora de lugar”, modernidade que não se insere definitivamente no cenário cultural em virtude das condições adversas do meio.

É necessário entretanto, examinar de maneira mais detalhada a argumentação que leva o autor a tais conclusões, buscando filtrar seus conceitos de modernização, a sua visão do cenário musical imediatamente anterior à Bossa Nova e, principalmente, o papel desempenhado por Tom Jobim neste projeto.

Traçando um paralelo entre o desenvolvimento de uma cultura musical de mercado no Brasil e nos Estados Unidos ao longo do século XX o autor estabelece diferenciações claras para as possibilidades de um compositor em ambos os países. Neste sentido, observa que nos EUA haveria desde os anos de 1910 o fortalecimento de um mercado que permitia aos artistas a atuação em várias frentes, todas lucrativas, enquanto que, no Brasil, já nos anos 40 os espaços de inserção ainda baseavam-se no precário tripé: rádio, carnaval e teatro de revista.

Ressalte-se que, para o autor, a atuação no mercado musical não seria incompatível com a aura da obra de arte, pois “...nos anos 20 e 30, Gershwin e seus colegas ficaram milionários sem precisar abastardar a sua arte ou rebaixá-la ao gosto musical da patuléia. Ao contrário: com seu rigor e bom gosto, elevaram a expectativa de gosto do público médio. Na verdade eles educaram esse público” (Castro: 2001,64).

No caso do Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro, quando relata a opção de Jobim pela profissionalização como músico, em fins dos anos 40, o autor descreve um cenário incerto e escasso em possibilidades, “..baseado em sambas roubados, cachês aviltantes ou direitos autorais quase inexistentes”(Castro:2001,60). Para além destas dificuldades conjunturais entretanto, Castro organiza ainda uma identificação hierárquica dos tipos de repertório estimulados pelas rádios, que por sua vez, acabam definindo a sua percepção da atuação dos artistas neste cenário, baseada na oposição entre uma atitude *moderna* ou *atrasada*. Assim, define um reduzido grupo de obras e autores *modernos* em meio à um quadro geral de “mediocridades bem sucedidas” (Castro:1991). Neste ponto, organiza uma crítica genericamente articulada em torno da assimilação por parte da música brasileira, de matrizes estrangeiras de origem latina, como os gêneros do Bolero e da Rumba, e/ou de origem anglo-americana como o Fox, o Swing e o Jazz. À uma atitude *moderna* corresponderia, para o autor, a influência de determinados gêneros da música americana, especialmente um tipo de interpretação vocal derivada da escola de Bing Crosby, cultuado no Brasil por intérpretes como Dick Farney, ou ainda a atuação dos grupos *vocalese* americanos, e finalmente o tipo de Jazz *West Coast* de Stan Kenton. Por outro lado, uma atitude conservadora, ou *atrasada* é definida pela assimilação de gêneros da música latino americana, especialmente o Bolero, caracterizado por um tipo de interpretação mais intensa e carregada de sentimentalismo.

Organizando uma espécie de História Social da música no Rio de Janeiro, Castro procura situar as condições sociais que teriam condicionado a cena musical carioca ao longo das décadas de 30/50. Desta forma, visualiza três momentos: a cultura notívaga da música popular dos anos 30, circunscrita à boêmia da Zona Norte; o surgimento das boates na Zona Sul que substituiriam o esquema de grandes shows dos cassinos extintos por espetáculos mais intimistas, baseados em pequenos conjuntos (*pocket shows*) e, posteriormente e com o advento da Bossa Nova, o surgimento de uma música “ensolarada”, não mais restrita à esses espaços. À mudança geográfica dos pólos de produção dentro da cidade corresponderia também uma significativa mudança qualitativa das temáticas, pois a “música das boates” seria condicionada esteticamente pelos ambientes sombrios onde era produzida.

É importante salientar que o autor procura relativizar o fenômeno das boates como condicionantes de um tipo de música menor, subproduto artístico, traçando um paralelo com o advento de um tipo de canção semelhante nos EUA. No entanto, a comparação acaba por reforçar a avaliação negativa da produção brasileira, pois haveria nos EUA uma espécie de “espírito valorizador” inexistente no Brasil, na medida em que “...a possibilidade de se prestar mais atenção à música levou à valorização das letras de Cole Porter, Lorenz Hart, Ira Gershwin, com sua rica variedade de temas...” (Castro: 2001,70). Do contrário, “...aqui a “música de boate” (na verdade o samba-canção) tornou-se um gênero em si, com forte influência do Bolero e um estreito universo temático, sob medida para aquelas quatro paredes onde o sol jamais penetrou: paixões impossíveis, solidão, traições, desenganos. Nenhum amor podia ter final feliz” (Castro: 2001,70). Numa palavra: um ambiente claustrofóbico gerando uma música “lúgubre”, ainda que sofisticada, para uma audiência desinteressada.

Da argumentação do autor sobre a trajetória de Tom Jobim neste período pode-se abstrair uma idéia geral que organiza a percepção do papel desempenhado pelo compositor nesta memória: a imagem de artista completo, dotado de profundo conhecimento técnico e fina percepção de uma “brasilidade moderna”, que acaba por revelar-se ou impor-se com a Bossa Nova, na medida em que, através dela criam-se as condições necessárias para uma “verdadeira” apreciação de sua música. Entretanto, a construção dos juízos de valor que envolvem o pensamento do autor, esbarra na atuação do compositor na esfera da canção comercial pré-bossa, constituindo uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que atua com relativo sucesso neste mercado, Jobim ainda não consegue a devida valorização para a sua “verdadeira” música <sup>20</sup>.

É neste sentido que Castro procede a comparação de Jobim com Gershwin. Este encontrava condições adequadas de trabalho, oportunizadas por um mercado devidamente estabelecido, onde não precisava “abastardar a sua arte” para sobreviver e via seu nome valorizado a cada momento. Jobim por sua vez é obrigado a iniciar e desenvolver sua

---

<sup>20</sup> As “maiores canções” de Jobim para o autor seriam: “Corcovado”, “Fotografia”, “Wave”, “Águas de março”, “Lígia”, “Luíza”. Dentro deste quadro de preferências pode-se filtrar dois elementos presentes nas justificativas do autor para a modernidade jobiniana: a visão do mundo e das coisas a partir de um referencial urbano aliada a um tipo de concepção musical – expressa especialmente nos arranjos – contida, despida de estímulos apoteóticos e/ou dinamogênicos.

carreira nos espaços das boates de Copacabana, tocando os repertórios destes ambientes.<sup>21</sup> Em síntese: no caso brasileiro um mercado que não consegue absorver propostas ousadas, relegando à uma atuação marginal, os atores envolvidos com a criação de uma música popular mais afinada com os padrões estéticos de uma modernidade que, neste momento, realiza-se apenas como projeto.

Não é por acaso que Castro observa semelhanças entre Jobim e o *cast* de compositores/arranjadores atuantes no mercado do rádio nos anos 50, entre eles Radamés Gnattalli e Léo Peracchi. Segundo o autor, apesar de grandes artistas, estes compositores “... para pagar o aluguel, continuavam tendo que trabalhar com toda espécie de ritmos e artistas, *finos e grossos*” (Castro: 2001, 51). No caso de Jobim porém, tal experiência de “abastardamento” é descrita de maneira positiva, pois os trabalhos como arranjador e pianista em inúmeras gravações na Continental e na Odeon, funcionariam como uma espécie de aprendizado, permitindo-lhe acompanhar de perto as diferentes linguagens da música brasileira.

Dessa argumentação, depreende-se uma desvalorização implícita das obras de Jobim compostas e gravadas neste período, bem como de sua atuação no cenário da época, entendidos como um estágio, na sedimentação de uma *obra em progresso*:

“...como arranjador e maestro de gravadoras gravou uma infinidade de discos acompanhando cantores que iam de Emilinha Borba a Dick Farney, na Continental, e de Dalva de Oliveira a Orlando Silva, na Odeon. Tudo isso lhe serviu como um five finger exercise, que lhe permitiria, *no futuro*, passear pela música brasileira como se ela fosse uma aléa do Jardim Botânico”. (Castro: 2001,52) Grifo nosso.

A possibilidade de pensar a atuação de Jobim na esfera da canção de fôssia como uma espécie de estágio preparatório explica, em certo sentido, o que o autor chama de “à grande virada”, em direção à uma arte verdadeira. Tais obras do período anterior à Bossa Nova seriam obras menores mas que já “preparava m” um ganho qualitativo, quando “...em meados da década, Tom conseguiu dar o salto de que Newton (Mendonça) nunca foi

---

<sup>21</sup> Este pensamento, incorporado pela crítica musical em maior ou menor grau e em diferentes meios, revela a construção de hierarquias artísticas com relação aos repertórios do período, como no caso do jornalista e crítico Mauro Trindade, ao afirmar que: “...para um músico ambicioso, virar a noite atendendo à vulgar predileção de bêbados e peruas por rumbas, boleros e guarânias, os pagodes daquele tempo, era mais do que uma tortura remunerada: era uma castração” (Trindade:2003,27).

capaz” (Castro: 2001,71). Nesse sentido, um salto não só nas relações de trabalho, com a sua saída da noite para trabalhos diurnos, mas principalmente, em direção – ou apontando para – uma “transformação” das temáticas, “ensolarando” a música popular brasileira e cantando não mais o “tubo das trevas” mas sim, o sol, o mar e a praia.

Esta nova temática seria trazida por uma “geração emergente” altamente identificada à ela, e que também iria atuar no rejuvenescimento da música, buscando posturas mais afirmativas tanto em relação ao amor quanto à imagem das mulheres, no que conclui o autor: “A bossa Nova foi a onda que se ergueu no mar e banhou a música popular de um otimismo e luminosidade de que ela estava precisando desesperadamente” (Castro: 2001,79). Neste sentido, o autor sugere que, à semelhança de Gershwin, Jobim também teria formado um “novo público” para a música brasileira. Um público diferenciado daquele com o qual era obrigado a conviver em seu início de carreira, pois haveria um mercado ainda rarefeito à propostas modernizantes como a sua, “...não fosse a sorte de ter ido trabalhar como arranjador em gravadoras” (Castro:2001). Assim, operando no interior do mercado das gravadoras, é que Jobim consegue criar seus próprios caminhos, com a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954) e *Orfeu da Conceição* (1956), para consagrar-se “finalmente” com a Bossa Nova.

Em síntese, para o autor, o papel representado por Jobim no período pré Bossa é o de um genial criador, profundo conhecedor de música, obrigado pela falta de espaços para a sua “modernidade” a trabalhar dentro das convenções dos gêneros comercialmente mais bem sucedidos. Enquanto isso, a sua atuação no período é encarada como um “estágio de aprendizado”, espécie de desvio necessário de uma obra *em progresso* à espera de um dado estruturante em direção à um novo patamar. Para o autor, este dado novo é fornecido por João Gilberto com a sua batida: “De posse da batida, Jobim começou a compor especialmente para ela e, em questão de meses, conseguiu um repertório capaz de alimentar um caminhão de intérpretes” (Castro: 2001,114). Nestes termos, um novo patamar que significaria uma *evolução* do compositor: “Quem não conhecia Antonio Carlos Jobim passou a conhecê-lo (...) E quem já conhecia ficou impressionado: o homem se tornara uma usina de belezas” (Castro: 1991,217)

Por outro lado, haveria a procura por uma “música jovem” dentro das gravadoras e, nesse sentido, a Bossa Nova teria-se afirmado contra a “música do passado”

representada por João Pernambuco, Fernando Lobo, Haroldo Barbosa, Wilson Batista, Sílvio Caldas, Herivelto Martins, Antônio Maria. Nessa estratégia, os principais artífices do “movimento” teriam dirigido conscientemente seus maiores ataques contra o Bolero, no que tiveram apoio dos “puristas”, de forma a “neutralizar os ataques que estes lhes desfechavam” (Castro:1991).

Acima de tudo, o autor percebe uma intenção, de que “...o Brasil também queria modernizar-se, o que incluía abrir-se para experiências e descobertas de fora, inclusive em música” (Castro: 2001,113). Nestes termos, é que o autor proclama a Bossa Nova como resultante desse desejo, levado a cabo por jovens dotados de “universalidade e sofisticação musical” que conseguem criar a *fusion* definitiva: sobre a síntese rítmica do samba criada pelo “genial João Gilberto”, acomodavam-se harmonias mais complexas que tanto podiam descender da música francesa, como no caso de Jobim, como do jazz *West Coast* cultuado pelos outros.

Na perspectiva do autor, a partir da emancipação da Bossa Nova como movimento articulado em torno de ideais modernizantes para a música popular é que a produção de Jobim passa a merecer maior atenção, como modelo de composição *moderna*. Como critérios de valorização na sua concepção de *modernidade* musical pode-se observar uma noção de sofisticação urbana, racional e organizada em prol de uma atitude universalista, em contrapartida à um viés ingenuamente brejeiro, interiorano e emotivo, identificado negativamente tanto nos repertórios, como na interpretação e mesmo, em determinados instrumentos devidamente banidos nos arranjos bossanovistas<sup>22</sup>.

Assim é que Tom Jobim torna-se “o maior compositor brasileiro” (Castro:2001), em 1958, por ocasião da gravação do disco *Canção do amor demais*, com Elizete Cardoso. Importa observar ainda que, para o autor, mesmo esta “consagração” não teria rendido a Jobim uma assimilação integral por parte do mercado musical nacional. Isto só aconteceria quando de sua ida aos EUA, para o show do Carnegie Hall (1962) que lhe teriam rendido os contatos para a gravação de seu “primeiro” disco, lançado em 1963.

---

<sup>22</sup> O caso do acordeon ilustra esta perspectiva excludente. Utilizado em muitos arranjos de Jobim na fase anterior a 1958, o instrumento será banido das instrumentações de praticamente todas as suas obras posteriores.

Em outros termos, pode-se pensar na *modernidade* musical sintetizada e representada por Jobim na argumentação do autor como uma “idéia fora de lugar”<sup>23</sup>, que só se realiza com o artista – à frente do seu tempo – operando de dentro do sistema vigente, e com o aval do mercado externo. Neste sentido, a produção de Jobim que se enquadra nos cânones vigentes no período pré-bossa acaba sutilmente desconsiderada, dela restando apenas algumas obras, ainda que com a ressalva de “já apontarem” aspectos a serem emancipados posteriormente. Nesta perspectiva, as suas composições de maior destaque, antes da Bossa Nova estariam entre as canções do disco *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), que para o autor, não seria um disco “fácil”. A gravadora Continental contudo, teria investido no disco em virtude de que o seu *cast* de “ídolos de auditório”, como Emilinha Borba e Jorge Goulart, lhe permitia também apostar em artistas “classudos” como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dóris Monteiro, Os Cariocas, e o próprio Jobim.

Em sua argumentação contudo, transparece uma visão etapista do processo de emancipação de um novo estilo, baseado no choque entre o *arcaico* e o *moderno*, pensando a Bossa Nova como ruptura redentora dos padrões vigentes na canção, idealizada e consumada por “jovens compositores” insatisfeitos com os rumos da música popular do período imediatamente anterior a 1958<sup>24</sup>. Neste ponto, não surpreende observar como quase todos os trabalhos realizados pelo compositor antes de 1958 sequer chegam a constar no *opus* inventariado por Castro, uma vez que esta produção é condicionada qualitativamente ao “surgimento” de Jobim como um compositor eminentemente bossanovista. Na outra ponta, a falta de permeabilidade nos critérios de valorização da obra musical de Tom Jobim, condicionada à ideais de sofisticação urbana desarticulam a crítica do autor, quando de seus comentários sobre a produção do compositor durante a década de 1970. Desta forma, demonstra certa incredulidade com o fato de “...o compositor mais urbano, moderno e sofisticado que este país produziu” (Castro:2001) produzir obras de teor interiorano, com referências à outro tipo de natureza, distante do mar. Tentando decifrar os motivos dessa virada, acaba por denunciar seu conceito de sofisticação: “A idéia de sofisticação costuma ser mais associada a coberturas duplex que a casinhas na roça, mais à luz do *neon* que à dos

---

<sup>23</sup> O conceito, desenvolvido por Schwartz ao interpretar a chegada da ideologia liberal ao Brasil do século XIX, parece-nos adequado para exemplificar as proposições de Castro sobre a sua visão da modernidade musical brasileira. Ver Schwartz:2001.

<sup>24</sup> “Foi tudo muito rápido: em 1958 o panorama era um, em 1959 era outro”. Castro: 2001:114.

vaga-lumes” (Castro:2001). O interesse de Jobim pelas “grotas” – materializado em discos como *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976) por exemplo – o que, em princípio seria a própria antítese da Bossa Nova é explicado pelo autor com base na biografia do compositor<sup>25</sup>. Nesta interpretação, Jobim carregaria no sangue a “informação genética” do Brasil, refletida nas idas e vindas de sua formação familiar, repleta de agentes dos mais distantes pontos do país, todos a colaborar e fundir uma brasilidade temperada do sabor tropical de uma Ipanema ainda bucólica dos anos 30, quando da infância do compositor.

‘Este inventário de sensibilidades, de famílias brasileiras como não se fazem mais, de um Brasil nascido de uma paleta de pintor ou de uma caixinha de música (...) ficou gravado em sua memória e, um dia, ressurgiria em música e letra’. (Castro: 2001,33)

### 1.5. Sérgio Cabral e os rumos da música brasileira.

O jornalista e escritor Sérgio Cabral passou a escrever e atuar no cenário musical brasileiro a partir de 1960 em diversas frentes, destacando-se como autor das biografias de Pixinguinha, Almirante, Ary Barroso, Elizete Cardoso e Tom Jobim<sup>26</sup>.

Remanescente de um tipo de pensamento oriundo do folclorismo dos anos 50<sup>27</sup>, Cabral procura embasar suas considerações a partir da identificação de uma brasilidade musical; que tem como ícones os artistas do rádio dos anos 30. A idéia da existência de uma tradição musical brasileira, espelhada na música produzida no Rio de Janeiro e

---

<sup>25</sup> Ver Jobim, Helena. “Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado”. Rio de Janeiro, Nova Fronteira:1996, 443 p. Esta biografia, escrita pela irmã de Jobim procura realçar o lado humano do compositor, reforçado pelo estreito contato familiar deste com a autora. Desta forma a condução do livro procura escapar de conclusões acerca de questões estéticas e/ou históricas, para concentrar-se na descrição da personalidade de Jobim em seu convívio familiar. Pode-se abstrair das inúmeras pequenas crônicas relatadas no livro, uma preocupação constante de Jobim com as críticas, que em momentos revela certa insegurança do compositor com relação ao seu trabalho. Por outro lado, a autora reitera lugares-comuns da historiografia bossanovista: “Na bossa nova o cantor e a orquestra deviam se integrar.” (p. 98); “Esse movimento encorajou os jovens a superar o preceito de que acabariam a vida bêbados, dormindo nas sarjetas, se resolvessem ser músicos” (p. 98).

<sup>26</sup> Publicados por Funarte, RJ:1978; Francisco Alves, RJ:1990; Lumiar, RJ:1993; Lumiar, RJ:1994; Lumiar, RJ: 1997, respectivamente.

<sup>27</sup> Sobre o movimento folclorista ver: Wasserman:2002; Paiano: 1996; Napolitano et all.:2001.

constantemente ameaçada de descaracterização parecem permear, ainda que de forma periférica, a avaliação do autor sobre período em questão.

Cabe analisar aqui, a abordagem do autor para os rumos da música popular brasileira no pós-Guerra, onde projeta três correntes que, em seu entender, acabam por definir o cenário cultural dos anos 50, momento onde se gestará a *modernidade*, organizando um quadro histórico que se inicia com a “Política da Boa Vizinhança” e se encerra já na década de 60, com a agonia do *radio broadcast*.

Para o autor o samba e, mais tarde o baião formariam um vetor fundamental no cenário musical dos anos 50, representando uma brasilidade ancestral ainda ligada à criatividade das populações pobres do país. No caso, o interior rural representado pelo baião, ou as camadas pobres das periferias do Rio de Janeiro, *locus* do samba carnavalesco. Neste sentido, tais gêneros representariam uma força original da afirmação cultural brasileira, tendo entretanto que disputar espaços no mercado, a partir de sua inserção neste circuito.

Neste ponto específico, as afirmações do autor parecem encontrar algum tipo de convergência com José Ramos Tinhorão, um dos críticos mais contundentes da Bossa Nova, e fomentador de inúmeras polêmicas com as vanguardas tropicalista e concretista nos anos 60.

No entanto, e ao contrário de Tinhorão, Sérgio Cabral avalia que o carnaval carioca e o mercado de músicas carnavalescas permaneceria, até o começo da década de 50 contribuindo com obras fundamentais para o gênero, identificado com a folia e cantado pelos foliões, configurando-se um reduto da brasilidade festiva, contrastando com os outros gêneros em voga no momento. No caso do baião contudo, o autor observa alterações<sup>28</sup> em suas configurações originais, causadas ainda que de maneira inconsciente pela influência do samba e da música urbana, quando de sua popularização no centro-sul do país. Em outros termos, uma interferência dos meios de divulgação e comercialização sobre uma força autêntica, originando uma terceira via, não necessariamente de baixa qualidade estética, mas adaptada às necessidades do mercado musical (aí parece residir a principal diferença entre Cabral e Tinhorão).

---

<sup>28</sup> Na realidade, as referidas alterações são fruto de observações do folclorista Luis da Câmara Cascudo, citadas e endossadas pelo autor. Cf. Cabral:1996.

Entretanto, e apesar de sua identificação com a cultura popular, tais gêneros seriam abandonados pela indústria do disco, nos anos 50, em detrimento de novas matrizes, oriundas da importação cultural. Nestes termos, a crescente influência da cultura americana no Brasil faria parte de um projeto deliberado do governo norte-americano, que teria adotado a exportação de sua cultura como forma de difusão de seus produtos comerciais. Sendo assim, e sem a “devida” resistência, “...a música americana passou a ocupar grande parte das programações das nossas emissoras de rádio e que aqui chegava em quantidades imensas tanto em disco quanto através do cinema” (Cabral: 1996,92).

Nestes termos, “influência” adquire o sentido de aculturação, na medida em que, segundo o autor, gêneros como o foxtrote passaram a fazer parte do repertório dos músicos brasileiros, bem como o fato de certos intérpretes, passarem a cantar em inglês, ou mesmo – no caso de Dick Farney – mudarem o próprio nome como meio de obter um tipo de autenticidade que, nesta perspectiva, significaria cópia fiel ao original.

Sérgio Cabral cita como exemplo o samba-canção *Copacabana* (1946) composto a pedido do produtor americano Wallace Downey, e que aproveitava trechos da melodia de um foxtrote, tornando-a “...uma música bem diferente do samba-canção tradicional e com uma estrutura melódica que lembrava bastante as baladas de sucesso cantadas por Bing Crosby e Frank Sinatra” (Cabral: 1996,93). Por essa razão, *Copacabana* somente seria gravada por Dick Farney, um “especialista em músicas norte americanas” (Cabral: 1996,93), convertendo-se em um grande sucesso. Segundo o autor, o tipo de interpretação vocal popularizado por Farney – que por sua vez descenderia de Bing Crosby – seria copiado por outros cantores, “fazendo escola”. Além disso, *Copacabana* teria também gerado um “novo samba-canção” (Cabral:1996), gênero híbrido que designaria uma genérica mistura entre o samba e a balada americana, também apelidado *sambalada* ou *sambablue*.

Cabral avalia ainda que a “invasão” dos ritmos sul americanos como a rumba e o mambo, e em especial, o bolero cubano, inclusive em suas versões mexicanizadas, iniciou ainda em meados de década de 40, quando estes gêneros começaram a dominar grande parte da programação do rádio. Estrelas da música cubana passaram a ser reconhecidas – pela voz – também no Brasil, gerando, como no caso da música americana, o surgimento de intérpretes especializados neste tipo de música e a própria modificação dos eixos de criação

do samba-canção. No primeiro caso, cita os casos de Rui Rei e El Cubanito, que “...além de cantar em espanhol (...) também se vestiam como os cantores estrangeiros e, muitas vezes, adotavam nomes que disfarçavam a sua origem brasileira” (Cabral: 1996,96).

Além disso o autor sugere que, ao sistematizar determinados procedimentos, tais intérpretes estariam negando um ideal de brasilidade, cooptados pelo mercado radiofônico. Assim, (e esta talvez seja a observação mais contundente) pondera que em consequência do sucesso de tais ritmos estrangeiros, o próprio samba-canção sofreria um processo de hibridização, ou ‘bolerização’, que importava em mudanças na estrutura rítmica dos acompanhamentos – “...de acordo com o gosto dos tocadores de bateria, as músicas recebiam um apoio rítmico de bolero ou de samba-canção – e também, um acréscimo na carga dramática das letras que “...narravam os mais pungentes desenganos de amor”(Cabral: 1996,97). Sérgio Cabral relata ainda que muitos compositores especializaram-se neste repertório, destacando Lupicínio Rodrigues, e que, mesmo compositores consagrados teriam “aderido” ao gênero, como Ary Barroso, Herivelto Martins e João de Barro. “Aderir” significando, neste caso, aceitar os padrões da canção de consumo consagrada, explorando as possibilidades comerciais do gênero no mercado do rádio e do disco.

Na perspectiva de Sérgio Cabral, o processo gerador uma música *moderna* no Brasil iniciou-se ainda no começo dos anos 50 e desencadeou-se em função da atualização dos mecanismos de suporte e divulgação da cultura, notadamente com o surgimento dos discos 33’, *Long Play* e da TV, baseados na importação de tecnologias principalmente dos EUA. O autor sugere que, na esteira das modificações tecnológicas começava a ganhar força, por parte de compositores e instrumentistas, a idéia de *modernização* da música popular.

Atuando à margem do mercado, que “...dava indiscutível preferência ao sambolero e ao sambalada” (Cabral: 1996,100), tais compositores teriam perseguido conscientemente um ideal de *modernização*. Assim, teria se formado nos anos 50 um núcleo de instrumentistas e músicos engajados com este processo, porém ainda sem espaço comercial nas rádios e gravadoras, sendo que a noite é descrita como foco desta *modernidade*. No entanto, a preocupação com a modernização da canção manifestada por

estes agentes já constituiria uma “velha tendência” da música popular brasileira, mas que no início dos anos 50 ainda concentrava-se em espaços alternativos, como as boates.

Neste sentido, desenvolveu-se no ambiente da noite de Copacabana a gestação da *modernidade* que, para o autor, lastreava-se na incorporação de uma “tendência à sofisticação” presente em uma linhagem de compositores e composições paradigmáticas: Ari Barroso em *Inquietação*, Custódio Mesquita em *Noturno em tempo de samba*, bem como as obras dos violonistas Valzinho e Garoto, além de Johnny Alf, Newton Mendonça e João Donato.

Nesta perspectiva, a *modernização* estaria presente na linguagem interna de determinadas obras, partindo do processo composicional e não em sua interpretação.<sup>29</sup> Na argumentação de Cabral, categorias como “modernização” e “sofisticação” adquirem conotações idênticas, na medida em que identificam procedimentos vagos<sup>30</sup> - sem contudo explicitá-los musicalmente - como matrizes de um processo coletivo, porém consciente e tendo como articulador e líder a figura de Antonio Carlos Jobim.

Reunidos em torno de Jobim, tais compositores e músicos<sup>31</sup> teriam “...profundo desprezo por tudo o que representasse a música brasileira tradicional” (Cabral: 1997,121) e pelos personagens que detinham alguma forma de poder no mundo da música de então. Numa palavra, Cabral sugere a existência de duas correntes de atuação dentro nesse cenário, disputando espaços a partir de direcionamentos estéticos opostos: um grupo representando a “música brasileira tradicional” e o grupo dos “modernos”. Nesse sentido, importa observar como a posição de Jobim, atuando como funcionário de uma gravadora e trabalhando tanto com nomes inventariados na “modernidade” como com outros, aparentemente descomprometidos com tal processo, torna problemático o quadro descrito.

O autor relata que, desde 1953 Jobim já possuía músicas gravadas, ganhando destaque como compositor e alcançando o sucesso em 1954 com *Tereza da praia*, além de premiações como arranjador e o lançamento de um LP com seu nome. Em 1955, Jobim é

---

<sup>29</sup> Para o autor, João Gilberto seria o intérprete ideal da modernidade inserida nas obras de Jobim, embora existissem discordâncias entre ambos. Neste sentido, considera as proposições de João Gilberto “um estilo de interpretação”, que consagrariam a “grande renovação”. Em síntese: a modernidade está nas obras; a interpretação de João Gilberto é a mediadora para com o público. Cabral:1997.

<sup>30</sup> Tal identificação se refere à “utilização de dissonâncias”, “soluções harmônicas”, “recursos característicos da chamada música erudita” ou ainda “recursos da música norte americana”. Cabral:1996, Cabral:1997)

<sup>31</sup> São citados pelo autor como personagens atuantes neste grupo: Dick Farney, Dóris Monteiro, Os Cariocas, Tito Madi, Lúcio Alves, Bill Farr e Dolores Duran. Cabral:1997.

premiado pela crítica como arranjador e compositor. Daí o convite para o trabalho como diretor artístico na Odeon, com um contrato que previa ganhos sobre as vendas de discos nos quais atuasse como arranjador e/ou regente da orquestra, e exigia exclusividade do contratado. Após a apresentação de *Orfeu da Conceição*, Jobim “...despontava como uma espécie de mito para os compositores jovens comprometidos com a modernização da música popular brasileira” e, comercialmente, o compositor também estava numa “posição de destaque” (Cabral:1997).

Nestes termos, é possível interpretar a situação de Jobim neste momento preciso como a de um compositor com certa relevância no mercado musical do Rio de Janeiro, ao ponto de ser objeto de disputa entre as gravadoras ali estabelecidas. Ou ainda, a de um músico com *poder de decisão* e espaço de atuação neste mercado. Desta forma pode-se especular que seria problemático supor que a conquista desta condição se desse por um artista transgressor de conceitos, como defende Cabral, ao afirmar que “...é claro que Tom Jobim e Newton Mendonça já faziam músicas estranhas ao padrão estabelecido...” (Cabral:1997,121).

Neste caso, a atitude de Jobim junto aos jovens compositores comprometidos com a modernização funciona como um elemento de tensão na sua atuação como funcionário da Odeon, e vice-versa

Por outro lado, o autor tende a sugerir que em um dado momento, após a conquista de um importante espaço no mercado de gravações, Jobim inicia uma jornada mais consistente na promoção de seus ideais modernizantes que, nestes termos, incluiriam o lançamento de intérpretes como João Gilberto. Nesse sentido, o prestígio de Jobim e seu gosto por novidades teriam sido o motivo do reencontro entre ambos em fins de 1957, e que teria rendido a João<sup>32</sup> a gravação das faixas *Chega de Saudade* e *Outra vez* no disco de Elizete Cardoso e de seu próprio disco solo, para o autor, o disco inaugural da Bossa Nova. Bossa nova que, nestes termos, representa a própria *modernidade*, pois “...qualquer pessoa de ouvido mais sensível à música percebia que a música popular brasileira caminhava por outros rumos” (Cabral: 1996,104). Desta forma, conclui que Jobim teria sido o responsável

---

<sup>32</sup> O convite de Jobim demonstra como, à esta altura ele já possuía poder de decisão na gravadora, fato que é comprovado pela sua influência no lançamento do primeiro compacto de João Gilberto.

por traçar “...o melhor rumo para a música brasileira a partir da década de 1950. Prá lá de um magnífico criador, foi um inovador”(Cabral: 1997,07).

Nesta perspectiva, Jobim desempenharia o papel de reorganizador do cenário musical a partir da segunda metade da década de 1950. Em certo sentido, uma avaliação positiva da emergência do compositor como líder de uma nova geração comprometida com a incorporação de uma tendência sofisticante da linguagem musical brasileira.

Em síntese, à medida em que gêneros “de raiz” como o samba, o baião ou o samba canção *tradicional*, vão perdendo legitimidade e/ou espaço comercial para gêneros estrangeiros como o bolero, e mesmo autores ligados àquela tradição do samba dos anos 30 são de certa forma, cooptados pelo mercado, cabe, ao vetor da *modernização* liderado por Jobim recolocar um tipo de tradição<sup>33</sup> em posição de destaque no cenário cultural. Com esta avaliação, pode-se especular que o autor se desprende do tipo de diagnóstico engendrado por outras correntes aqui analisadas, pois não compartilha – ao menos *in totum* – das teses que corroboram a articulação do cânone moderno por oposição e em superação dos arcaísmos da canção dos anos 50, embora mantenha e reforce a idéia de “gênio criador”, acima da cena musical de seu tempo.

## **1.6. A modernização como imperativo**

A análise das principais linhas argumentativas dos autores citados com relação à trajetória de Antonio Carlos Jobim não representa um circuito fechado, ainda que aqui tenha sido propositalmente circunscrita ao âmbito da canção popular. Entretanto, a discussão sobre a modernização da canção faz parte de um movimento maior, que encontra ressonância em outros campos da atividade intelectual brasileira, admitindo certa capilaridade ao longo dos anos 50, e sobretudo nos anos 60 do século XX. Talvez esta força da música popular em comentar as particularidades da modernização brasileira ocorra

---

<sup>33</sup> Neste caso, a tradição de uma música popular “sofisticada”, próxima à erudita. Poderia se especular que a identificação de Jobim com esta tradição se dê – na perspectiva do autor – também em razão dos contatos e amizades que o compositor fazia questão de salientar: Gnatalli, Ary, Caymmi, etc

justamente em função de sua forte imbricação sócio-cultural<sup>34</sup>. Desta forma, a discussão levantada nos títulos acima refere-se ao modo como determinados agentes históricos, fundadores de um discurso sobre o *arcaico* e o *moderno* na música popular, observaram os processos de afirmação de novas linguagens musicais efetivadas ao longo daquela década, em articulação estrita com novos modelos de avaliação e crítica cultural.

Ao mesmo tempo, pode-se especular que os diferentes caminhos percorridos pela análise dos autores citados, não só em relação à produção jobiniana, mas também da história musical deste período, representam as particularidades de suas próprias percepções do processo de modernização da sociedade brasileira como um todo. Neste sentido, suas opiniões e análises refletem e recuperam em algum nível o embate entre diferentes concepções e expectativas em jogo naquele período, não raro conjugando várias delas, ou ainda, subleituradas das mesmas.

Neste sentido, estabelecer os vínculos desta discussão com outros campos do pensamento e atividades pode balizar as especificidades deste imaginário da modernidade, no qual tanto as discussões de época como os discursos elaborados *a posteriori* sobre a modernização da canção formam um instigante capítulo.

O antropólogo Nestor Garcia Canclini observa que a modernização latino americana opera por ondas sucessivas: a partir do século XIX, pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20-30 pela expansão do capitalismo e ascensão dos setores médios e liberais, os migrantes, a imprensa e o rádio; nos anos 40 pela industrialização, pela urbanização, pela indústria cultural e o maior acesso a educação superior (Canclini:2000).

A partir dos anos 30, e principalmente entre as décadas de 50-70 Canclini relaciona fortes mudanças estruturais, que redimensionam as relações entre modernismo cultural e modernização social:

- a- desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, com base industrial e emprego de novas tecnologias mais avançadas e emprego assalariado;
- b- consolidação e expansão urbana;

---

<sup>34</sup> Marcos Napolitano observa que ‘No caso brasileiro, como a música popular está diretamente imbricada em nosso processo de modernização, ela acaba concentrando expectativas de objetivação histórica, de superação de um determinado passado, cujo sentido é fruto dos projetos culturais e ideológicos em jogo. O projeto que

- c- ampliação dos mercados de bens culturais, pela urbanização crescente e pela maior escolaridade
- d- introdução de novas tecnologias comunicacionais (TV) operacionalizando a massificação e internacionalização das relações culturais, além de apoiar a venda de novos produtos e bens de consumo “modernos” (eletrodomésticos, carros, etc) agora fabricados no Brasil.
- e- Avanço de movimentos políticos de caráter radical que confiam na modernização como transformação das relações sociais e justa distribuição de bens básicos.

Ocorre então o que Canclini denomina como *secularização* da cultura cotidiana e política. Essa secularização, aliada “...às empresas industriais e aos novos movimentos sociais converteram em núcleo do senso comum o culto à versão estrutural-funcionalista da oposição entre tradições e modernidade” (Canclini:2000, 86), virada impulsionada pela política desenvolvimentista que dela se teria valido para criar nas novas gerações, o consenso necessário para seu projeto modernizador, pois “...frente às sociedades rurais regidas por economias de subsistência e valores arcaicos, pregavam os benefícios das relações urbanas, competitivas, em que prosperava a livre escolha individual” (Canclini:2000,86).

Carlos Guilherme Motta, também avalia que os anos 50 foram uma época de montagem e/ou reforço de “...tendências ideológicas nacionalistas que vinham se plasmando em ressonância a processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa” (Motta:1978, 156). Neste sentido, a superação do subdesenvolvimento seria a tarefa central a ser levada a cabo pelas “forças vivas da Nação”, através da planificação, visando sair da periferia para ocupar uma posição central no capitalismo mundial<sup>35</sup>.

Desta maneira, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956/1961), o planejamento assumiria novos patamares, ainda não experimentados pelo país e que traduziriam-se, ao invés de indicadores macroeconômicos, em objetivos concretos,

---

assume a hegemonia, num determinado momento histórico, tende a determinar o que é moderno e o que é arcaico (leia-se o que deveria ser lembrado e imitado e o que deve ser esquecido)”Napolitano:2002, 91.

<sup>35</sup> Segundo o autor, este “poderoso sistema ideológico” estruturou -se em torno da produção cultural do período, onde idéias como “consciência nacional”, “aspirações nacionais”, “cultura nacional” tornaram -se fortes o suficiente para mascarar diagnósticos consistentes da realidade brasileira.

quantificáveis em metas a serem atingidas no período, exploradas politicamente através do *slogan* “50 anos em 5” (Fico:2000).

Para Caio Navarro de Toledo haveria um anseio muito grande por parte das elites estatais e membros da intelectualidade Latino Americana de que a década de 1950 representaria o ingresso de fato em uma fase do “...desenvolvimento capitalista auto-sustentado e eminentemente nacional” (Toledo:1982, 225). As “ideologias desenvolvimentistas” predominantes em vários países no decorrer daqueles anos e em especial, durante a década de 1950 no Brasil, não são porém consideradas proposições ou projetos sem consistência pelo autor. Em seu entender, haveriam condicionantes sóciopolíticas e econômicas que levaram grande parte da *intelligentsia* à “convicção de que a aceleração e a consolidação do processo de desenvolvimento econômico e social de seus respectivos países impunham a elaboração de um ideário desenvolvimentista” (Toledo:1982, 224)

A partir dessa premissa, Toledo analisa a produção intelectual do ISEB<sup>36</sup>, ressaltando a pretensão dos isebianos em intervir no processo social através da elaboração de uma “Ideologia do desenvolvimento”<sup>37</sup>. Assim, seria perceptível no pensamento dos autores ligados ao ISEB, (não obstante algumas dissidências) uma concepção faseológica da História, encampada basicamente por Hélio Jaguaribe e Guerreiro Ramos e que pressupunha “...uma sucessão de etapas evolutivas a serem necessariamente desempenhadas pelas sociedades humanas” (Toledo:1982, 233). Somando-se a essa concepção o autor ainda cita outra, que presumia o confronto nação *versus* antinação<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado oficialmente em 1955 e que perdurou até 1964, quando foi dissolvido no expurgo do Golpe Militar. Derivado de um grupo de sociólogos, cientistas sociais, historiadores e economistas provenientes do “Grupo de Itatiaia”, constituiu -se tanto oficialmente quanto pela intelectualidade à ele ligada em núcleo de assessoramento e apoio à política juscelinista de desenvolvimento. Fizeram parte do ISEB Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Guerreiro Ramos e Antonio Vieira Pinto, entre outros.

<sup>37</sup> O autor observa que à “hegemonia eloquente” da neutralidade das Ciências Sociais por parte dos pensadores isebianos sucede-se a crença na força libertadora da ideologia a ser criada por “intelectuais engajados com os problemas de seu povo e seu tempo”. Havia portanto, a crença por parte de alguns pensadores na capacidade messiânica do intelectual como sujeito histórico “iluminado”, capaz de “esclarecer as massas a cerca de seus próprios interesses” (Toledo: 1982, 249)

<sup>38</sup> Outra concepção do pensamento isebiano identificado pelo autor seria um *esquematismo singelo* que percebia a sociedade brasileira do pós-30, dividida entre os setores “modernos e produtivos” e os setores “tradicionais, parasitários e antiquados”. Dentro desta estrutura haveriam somente três classes: a burguesia, a classe média e o proletariado, conjugando vários níveis de atraso ou dinamismo entre si. Assim eram definidos como *nação* os setores “modernos e produtivos” destas três classes e, como *antinação*, os setores “decadentes, improdutivos e atrasados” destas mesmas classes. Assim o desenvolvimento nacional, via

como o principal antagonismo existente na formação social brasileira, cabendo ao setor *moderno* a liderança no processo de superação do atraso.

A crença no desenvolvimentismo torna-se especialmente forte durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), como avalia Luiz Edmundo de Castro, que destaca um clima de “corrida contra o tempo”, pautado por uma luta pelo desenvolvimento econômico (Castro: 2000). Neste sentido, avalia que industrialização, urbanização e tecnologia tornam-se palavras de ordem de um projeto político cuja ênfase residiria na “conciliação entre o velho e o novo, entre elite e massas” (Castro:2000, 09). A industrialização seria então a chave para a saída um sistema econômico eminentemente agrário e exportador de matérias primas. Reitera ainda o ISEB como mentor do pensamento que orienta as políticas conciliadoras do governo Kubitschek, ao “...procurar saídas para o subdesenvolvimento, integrar as camadas populares e criar uma arte de acordo com a nova realidade” (Castro:2000, 10). Esta busca de um “perfil moderno” nos campos político, econômico<sup>39</sup> e social iria refletir-se, segundo o autor, no campo das expressões artísticas e culturais.

Este novo perfil, para Cláudio Bojunga, era tributário da crença do presidente Juscelino Kubitschek, que acreditava na força do Estado como promotor de uma nova ordem ética que solapasse os impedimentos de uma sociedade oligárquica, agrária e paternalista. O autor analisa o projeto desenvolvimentista como um desafio eminentemente estatal, pois as forças do mercado não teriam fôlego para promovê-lo (Bojunga:2001). O governo Kubitschek, ciente desta dificuldade e dos seus efeitos colaterais como o endividamento, resolveu assumí-lo, ao admitir que os processos industrializantes eram, até então, muito mais espontâneos e delineados por fatores externos – guerras, crises internacionais – que propriamente por um planejamento estratégico (Bojunga:2001). Neste sentido, Bojunga observa uma tendência construtiva na arte do período como reflexo das

---

capitalismo, constituiria-se na única via possível para a superação destes antagonismos, ficando a luta de classes para uma *fase posterior* do desenvolvimento.

<sup>39</sup> Castro avalia que a industrialização abriu um enorme mercado para a mão de obra, além de aumentar a renda per capita e proporcionar um crescimento do PIB da ordem de 8,1% entre 1956-1960 (Castro:2000).

diretrizes e da mentalidade do novo governo: superação do derrotismo, internacionalismo, confiança nas capacidades técnicas, enfim, superação do atraso<sup>40</sup>.

O próprio presidente Juscelino Kubitschek diria uma frase emblemática deste período que seria recuperada mais tarde, como programa ideológico das vanguardas artísticas (Treece:2000). Nela, o presidente reafirmava o desejo e a crença na industrialização como redenção do subdesenvolvimento, pois “Se uma tradição secular definia o Brasil como fornecedor de matérias primas, era dever de seus cidadãos envidar esforços para modificar essa inferioridade. Éramos produtores de bens primários, não porém, por imodificável vocação hereditária” (Kubitschek apud Kuehn:2004, 130). Neste sentido, a fala de JK não deixa de ser indicativa da influência da concepção de planejamento da escola cepalina<sup>41</sup>, notadamente o pensamento de Celso Furtado, não obstante a forte presença da figura de Roberto Campos na administração econômica (Fico:2000). Carlos Fico analisa como a adoção de uma “política voluntarista de industrialização” adquire força neste momento, suplantando “concepções monetaristas”, que previam intervenções restritas aos pontos de “estrangulamento” econômico. Conferindo nova dimensão ao campo de debates sobre o desenvolvimento brasileiro, a escola cepalina viria a adotar tal política, priorizando de maneira gradual as políticas de substituição de produtos anteriormente importados por bens de consumo aqui produzidos, como forma de aliviar os problemas causados ao balanço de pagamentos pela “deterioração dos termos de troca” para os produtores primários (Fico: 2000, 177). Tal política objetivava um incremento na produção de bens de consumo duráveis e itens intermediários, tendo ainda em seu horizonte, a produção de bens de capital (Fico:2000).

Este é um ponto que José Estevam Gava reitera em sua análise da conjuntura sócio-política brasileira do período 56-61. As promessas de superação do subdesenvolvimento via industrialização teriam imbuído na sociedade um sentimento de crença e otimismo nas possibilidades do Brasil, gerando um ambiente onde a articulação entre desenvolvimentismo baseado na importação com capitais externos, aliado à uma “ideologia do consumo” pautavam os anseios das “camadas médias”, gerando um desejo

---

<sup>40</sup> “... o desejo modernizador de 1922 assumiu, nos anos 50 a forma de projeto industrial nas artes, combinando-se com o desejo de fundar São Paulo como centro mundial de cultura. Era o sonho de tornar o Brasil país exportador (produtor) e não importador (consumidor) de formas” (Bojunga:2001, 462)

<sup>41</sup> Cepal ou Comissão Econômica para a América Latina, órgão da ONU criado em 1948. Cf. Fico:2000,177.

pelo ‘novo’, pelo ‘moderno’, que deixariam o passado ‘agrário’ e ‘atrasado’ do país para trás (Gava:2002).

Como elemento residual desta crença na racionalidade própria dos tempos modernos pode-se perceber um elo de ligação entre os projetos do desenvolvimentismo juscelinista e o programa de erradicação de um tipo de sensibilidade afinada com o passado interiorano e brejeiro no campo da música popular. Operacionalizado – não raro com inúmeros embates – ao longo dos anos 60 pelas vanguardas concretas, mas que também remete à leitura de Ruy Castro para com as manifestações alheias ao padrão urbano sofisticado que advoga como sinônimo de sua interpretação da modernidade.

Por outro lado, é necessário verificar como o folclorismo ou ‘folclorização das representações do povo brasileiro’ (Napolitano:2002, 59) adquirem força no meio acadêmico e intelectual brasileiro, neste momento. Segundo Marcos Napolitano, tal processo organizava-se estrategicamente em dois sentidos, um cultural e outro, ideológico, na ‘manipulação da identidade nacional-popular e, conseqüentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites’ (Napolitano:2002, 59). Desta forma, afirma Napolitano, na medida em que o nacional-populismo afirmava-se como ideologia de articulação entre elites e classes populares, ‘...a folclorização do conceito de povo se afirmava como uma das formas de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior’ (Napolitano:2002, 59). Não constituiria portanto, uma atitude meramente saudosista, a tendência dos folcloristas em criticar a urbanização, a modernização (inclusive com seus reflexos na área cultural) e conseqüente perda dos referenciais identitários, pois tal tendência estaria na base do pensamento das elites nacionalistas (Napolitano:2002). Cláudio Bojunga também analisa que ‘Nos países em desenvolvimento o nacionalismo era um sentimento defensivo, nutrido de ressentimento, revigorado pela indignação com o atraso, pelo inconformismo perante a desigualdade intolerável e a prepotência dos países centrais’ (Bojunga:2001, 403).

Carlos Fico analisa que, não obstante certo grau de reducionismo e simplificação muitas vezes absorvida e reiterada pelo debate intelectual, dentro das fortes

conotações ideológicas que os debates sobre os caminhos do desenvolvimento brasileiro deveria trilhar, viriam a contrapor-se correntes “entreguistas” e “nacionalistas”:

“Tal simplificação não traduzia evidentemente a efetividade das políticas de poder: mesmo os governos de vieses nacionalistas não podiam prescindir do capital estrangeiro (como se veria no primeiro ano do segundo governo Vargas), tanto quanto os que estiveram abertos ao capital estrangeiro não bloquearam totalmente tendências estatizantes anteriores (foi o caso da Comissão do Vale do São Francisco durante o governo Dutra), nem abdicaram dos rendimentos políticos da manutenção de uma retórica nacionalista (caso de todo o governo Kubitschek). Os matizes ideológicos do nacionalismo são muitos...” (Fico:2000, 173)

Contudo, a matriz de pensamento elaborado a partir de concepções do tipo internacionalização ou protecionismo dos mercados internos acaba por municiar, ainda que não se possa admitir vínculos diretos, as análises do campo da cultura observadas não só em agentes de época – leia-se folcloristas – como também os discursos das vanguardas – especialmente concretista – retraduzindo-se em especificidades próprias e adquirindo conotações particulares, de acordo com as vozes de cada personagem. Pode-se especular ainda que, mesmo os artistas incorporam estas noções, retrabalhando-as conforme seus próprios repertórios críticos e projetos estéticos<sup>42</sup>.

Existe ainda um outro elemento, que problematiza o quadro das análises do período, pois caracteriza fundamentalmente o cenário cultural em questão: a existência de um mercado de bens simbólicos, onde insere-se a produção de música popular em exame neste trabalho. Segundo Ortiz, apesar do dinamismo de uma economia em expansão, eram muito limitadas as suas implicações na autonomização dos campos artísticos, pois “...o movimento de expansão do capitalismo se realiza somente em determinados setores, não se estendendo para a totalidade da sociedade” (Ortiz:1988, 45). Assim, este crescimento restrito não permitiria um processo de mercantilização da cultura, caracterizando a indústria cultural emergente muito mais pela sua incipiência que pela sua amplitude. Desta forma, para Ortiz, torna-se problemática a aplicação linear do conceito frankfurtiano de *Indústria Cultural* à produção massiva brasileira dos anos 40-50, na medida em que à ela faltaria o

---

<sup>42</sup> O próprio Jobim diria para uma reportagem de O Globo, em 1962: “We are not going to sell (Brazil) exotic side, of coffe and carnival. We are not going to wheel out the typical themes of underdevelopment. We are going to pass from the agricultural to the industrial era. We are going to use our popular music with the conviction that it does not only have its own character, but also a high technical level”. Jobim *apud* Reily:1996, 06.

caráter integrador: um centro a partir do qual determinadas instituições lançam seus produtos culturais, integrando e padronizando indivíduos a partir do alto e numa perspectiva unilateral. Em sua avaliação entretanto, essa padronização só seria possível quando lastreada em “... um conjunto de mudanças sociais que estendem as fronteiras da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo” (Ortiz:1988, 49).

Assim, segundo Ortiz, a deficiente modernização das relações de mercado acaba obstruindo o pleno desenvolvimento econômico que sustentaria esforços de renovação e democratização cultural pois promove uma autonomização precária dos campos, prejudicando a profissionalização ampla dos artífices de cada campo (Ortiz:1988). Desta forma, avalia Canclini, a precariedade econômica constitui um obstáculo à completa operacionalização da modernização cultural como no modelo europeu, o que levaria a muitos autores a procederem em interpretações mecanicistas – no entender do autor – ao imaginarem e compararem a modernização na América Latina com “...imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos países centrais” (Canclini:2000, 70).

Por outro lado, Canclini observa que os modernismos culturais não seriam reflexo de transformações modernizadoras estruturais, mas antes, de conjunturas complexas, onde ocorrem intersecções de diferentes temporalidades históricas.<sup>43</sup> E quais seriam as diferentes temporalidades latino-americanas, que confeririam especificidades à sua modernização? Canclini responde: justaposição, sedimentação e entrecruzamento de tradições indígenas, hispanismo colonial católico e ações políticas, educativas e comunicacionais modernas<sup>44</sup>, configurando uma *heterogeneidade multitemporal*, por “...consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo” (Canclini:2000, 74). Desta forma, projetos individuais criadores esbarram em dificuldades de implementação, devido ao entrecruzamento de tradições, permeadas pelas novas tendências, além dos problemas relativos à sub-autonomia dos campos: atrofia da burguesia, falta de mercado artístico

---

<sup>43</sup> “...o modernismo não é a expressão da modernização sócio-econômica, mas o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (Canclini:2000: 73).

<sup>44</sup> “Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os extratos sociais” (Canclini:2000, 74)

independente, provincianismo, competição com academicistas, ranços coloniais, etc (Canclini:2000).

Ainda assim, este campo precário funcionaria como palco de reelaboração, onde se reordenam os modelos externos. No caso brasileiro, Canclini avalia que o modernismo impulsionou-se e elaborou uma simbologia de construção identitária: a brasilidade, pois “...de Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos” (Canclini:2000, 81).

Neste sentido, a coexistência, ainda que não sem atritos, do tradicional, do antigo e do novo em um mercado de bens simbólicos onde critérios estritamente racionais ainda não são totalmente operacionais, não estaria na base de projetos criadores<sup>45</sup> como o de Tom Jobim, onde sobrepõem-se diversas temporalidades, em propostas aparentemente excludentes?

### **1.7. Ruptura, assepsia e evolução: os parâmetros da modernidade musical.**

O exame da historiografia básica produzida sobre a trajetória de Tom Jobim aqui empreendido, revela em seu conjunto um panorama mais amplo, que encontra pontos convergentes com o que se convencionou chamar de *modernização* da música popular brasileira. Nessa historiografia, destacamos quatro leituras particulares do cenário musical dos anos 50, compreendendo os trabalhos de autores ligados ao movimento Concretista, do historiador José Ramos Tinhorão, além dos ensaios biográficos de Ruy Castro e Sérgio Cabral, respectivamente, procurando explicitar as linhas mestras da argumentação destes artífices com relação ao surgimento e à atuação de Jobim durante o período. Embora não

---

<sup>45</sup> Convém lembrar a tese de Canclini: “As obras podem ser compreendidas se abrangermos simultaneamente a explicação dos processos sociais em que se nutrem e dos procedimentos com que os artistas os retrabalham” (Canclini:2000, 78)

constituam os únicos pontos de vista a contemplar a referida problemática, estas interpretações fundam linhas explicativas organizando um tipo de recepção à obra do compositor, condicionada aos padrões de escuta destes artífices e que, por diferentes caminhos, condicionam o surgimento de Jobim como um compositor *moderno* e eminentemente bossanovista.

Nesse sentido, pode-se perceber que permeando o pensamento articulado nestas frentes, a discussão sobre a modernização da música popular atua como critério de consagração artística, organizando a recepção à obra de Tom Jobim. Em um ou outro caso contudo, diferenças na percepção desta modernidade vão gerar diferentes leituras para a sua música, tendo ainda como elemento perturbador destas visões, a sua atuação como compositor e arranjador no cenário cultural da época. Outros vetores entretanto, permeiam as linhas explicativas aqui citadas, e que, de certa forma, acabam por condicionar a produção – tanto jornalística, quanto acadêmica – sobre o período. Cabe aqui empreender uma discussão com relação à esses critérios, estabelecendo um diálogo com outras análises possíveis.

Como ponto convergente entre as posturas aqui examinadas, nota-se uma percepção negativa do cenário musical dos anos 50 no Brasil, dominado por “arcaísmos” e “romantismos” a serem superados, como na perspectiva dos Concretos e de um público “esclarecido” representado por Ruy Castro; como um momento de aparente falta de rumos e desvio de uma “brasilidade popular” construída ao longo dos anos 30, pela atuação de um mercado já dominado por diretrizes comerciais, como no caso da percepção de Sérgio Cabral; ou ainda, como o fechamento de um movimento de completo afastamento das tradições musicais populares, que encontra em José Ramos Tinhorão um crítico agudo.

Esta percepção negativa será um ponto de consenso entre os historiadores da música no período. Jairo Severiano define que o intervalo compreendido entre 1946-1957 funcionaria como uma ponte entre “a tradição e a modernidade”, ressaltando o surgimento das “modas musicais” do baião e do samba-canção de fossa, além do declínio da música de carnaval (Severiano:1997). A atuação do mercado como organizador de um cenário negativo também é citado pelo autor:

‘Com a comercialização exagerada da radiodifusão, cresce a influência dos programadores e disc-jockeys sobre a preferência musical dos ouvintes. É através de seus programas que são criados muitos

sucessos, geralmente de música estrangeira – que a partir de então passa a entrar no Brasil em quantidades bem superiores às de antes da guerra.” (Severiano:1997, 242)

O pesquisador Luiz Edmundo Castro, por seu turno, observa uma dualidade do cenário cultural da época, dividindo a produção em dois grupos antagônicos, “..um voltado basicamente para o entretenimento, de pouca elaboração estética e de temática de fácil absorção, e outro, fundamentalmente preocupado com a qualidade artística e temática voltada nas questões sociais e política do país” (Castro: 2000,15).

A permanência desta percepção acaba por configurar uma idéia-força a respeito da *baixa qualidade* destes repertórios em voga nas rádios durante os anos 50, como se pode perceber no trabalho de José Estevam Gava. Em sua argumentação, ainda que relativizando o grau da ruptura bossanovista, afirma que o “movimento” viria contrapor -se ao “...arrebatamento e exageros emotivos típicos da canção latina...”, cuja música “...amoldava -se ainda mais a padrões norte-americanos e proliferavam as versões com arranjos abolerados”. Em suma, uma música repleta de “...efeitos fáceis, afetações e melodias (... ) rimas forçadas e lamentos banais” (Gava: 2002,31).

Tia DeNora, em seu estudo já citado argumenta que a idéia de *decadência* estaria ligada à percepção de *baixa qualidade* artística com relação à produção artística de um determinado período. Analisando o contexto musical vienense do século XVIII, percebe como o declínio da instituição dos “Hauskapell”<sup>46</sup> acabava por forçar um outro tipo de atuação para os músicos, baseado em concertos públicos. Para tal, necessitavam o apoio dos aristocratas, sobre os quais ainda repousava a organização/financiamento da maior parte dos acontecimentos musicais, ou de outros benfeitores recém enobrecidos, como banqueiros, comerciantes, etc, não pertencentes à aristocracia, mas que dispunham de fundos para movimentar círculos culturais, alargando e popularizando as bases sociais do mecenato para além dos salões da corte.

É justamente esta ‘popularização’ de certos tipos de mecenato que teriam levado os aristocratas ativos do mundo musical vienense a elaborar a ideologia da ‘grandeza musical’ e dos ‘mestres compositores’. Buscariam com isso, ‘reafirmar sua

---

<sup>46</sup> Instituição musical tanto secular quanto sacra, mantida por uma corte, tendo à sua frente músicos contratados, com função meramente servil. Sobre o assunto ver também: Elias: 1992

identidade de líderes da vida musical”. Assim, ao desordenamento dos modelos tradicionais de mecenato ocorria uma reação por parte dos aristocratas – complementar à formulação desta ideologia – que vislumbravam na Viena de fins do século XVIII um estado de decadência nas artes. Em contrapartida à essa mudança estrutural, e à possível promoção de valores estéticos incompatíveis com seus postulados de gosto, é que origina-se o culto aos valores do passado, identificados como mestres: Haendel e Bach. Neste sentido, esta preocupação que em 1790 ainda restringe-se à uma minoria, acaba por tornar-se uma ideologia dominante em Viena, durante as quais “...impuseram -se novos modelos para uma transformação fundamental dos postulados de gosto” (DeNora:1995). Entre estes novos modelos, estaria a figura de Beethoven, instituído como legítimo herdeiro da tradição e em torno do qual forma-se uma rede de protetores. Desta forma, o êxito de Beethoven seria ancorado simultaneamente em seus esforços por redefinir os padrões e a relação entre compositores/protetores e compositor/público, aliado à um conjunto de práticas levadas à cabo por ele e por seus partidários, incluindo-se aí discursos críticos sobre a música e sobre a tecnologia musical (DeNora:1995).

No caso brasileiro, pode-se especular que a avaliação de um quadro de *decadência* e *baixa qualidade* na produção musical dos anos 50 remete à ideia de transformação dos postulados de gosto musical, socialmente valorizado. Assim, a percepção da *modernidade* representada pela Bossa Nova nas análises aqui cotejadas, adquire, em maior ou menor escala, uma leitura positiva, pois redentora da canção (e da nação?) frente às reminiscências do romantismo ou à invasão de modelos estrangeiros. Colocadas lado a lado, tais interpretações revelam entretanto, diferenças de matiz, moldadas pelos modos de escuta dos envolvidos no processo. E esta diversidade de percepções também gera modalidades de entendimento e sacramentação para a obra de Tom Jobim produzida no recorte em questão.

A *modernidade* encarada essencialmente como positividade, como processo redentor também engloba, nesta perspectiva a ideia de assepsia das manifestações musicais, em prol de uma arte mais afeita aos padrões de “...uma classe média tradicionalmente improdutiva (que) reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto” (Mammi:1992).

Joaquim Aguiar vai além, sugerindo uma modificação das expectativas do público de música popular:

“A Bossa Nova moderniza a MPB não somente porque reforma o código musical vigente, (...) mas também porque consegue modificar o público da canção, levando a cultura do rádio à altura das classes mais exigentes. (...) Com a Bossa Nova, pela primeira vez no Brasil, separam-se os dois níveis de canção popular: a dominante, mais elaborada; e a dominada, ultrapassada, desqualificada, redundante e popularesca” (Aguiar: 1988,143).

A emergência da Bossa Nova como estilo ocorre, para Susel Ana Reily na medida em que um grupo relativamente articulado entre si e dividido entre amadores/profissionais busca um novo modelo de expressão que supere os exotismos e arcaísmos do samba-canção então dominante (Reily:1996). Neste sentido, a autora endossa a tese da existência de um vácuo de gêneros que pudessem representar a passagem do samba-canção para a Bossa Nova ao longo da década. A idéia de vácuo é sustentada pela percepção de que as classes médias<sup>47</sup>, ao endossarem as propostas modernizantes da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, buscavam padrões estéticos em música popular compatíveis com a modernidade, não encontrando-os. Neste sentido, a Bossa Nova emancipa-se como evento *modernizador* da canção, que “des-exotiza” a música brasileira.

José Miguel Wisnik, embora não incorpore a noção de uma tradição popular desqualificada em música, ressalta uma “...cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular...”, operacionalizada pela Bossa Nova e para a qual surge uma nova categoria de público, cujo gosto “intelectualizado” demanda outras perspectivas para o consumo e aceitação dessa música: influências literárias e eruditas, de “...gosto universitário ou estetizado” (Wisnik:1987,121). Neste sentido, a percepção de Wisnik sobre a ascensão deste novo postulado de gosto musical vai ao encontro do que Luiz Tatit denominou, “elite popular”, ou seja, um público de consumidores de música surgido com a

---

<sup>47</sup> A autora não especifica o que compreende por “classes médias”. Neste sentido é interessante lembrar a advertência de Marcos Napolitano: “...uma sociologia da cultura, renovada, ao procurar entender os mecanismos sociais de criação, julgamento e consumo da arte e da cultura, pode ajudar a dar nome e sobrenome a fantasmagorias, tipo ‘classe média’, ‘elite’, ‘povo’, para além do debate clássico, contribuição teórica significativa, mas em grande parte produzido sob a pressão de grupos e projetos ideológicos específicos e datados.” Napolitano: 1999, 151.

Bossa Nova que exigiria “qualidade estética” no âmbito da canção popular (Tatit:2001, 236).

Operando em uma perspectiva mais ampla, o pesquisador Luiz Tatit procura pensar o surgimento da Bossa Nova como um momento específico, e no entanto, de definição estética no processo formativo da canção brasileira ao longo do século XX (Tatit:2001). Partindo dos conceitos de *assimilação* e *extração*<sup>48</sup>, o autor observa que, com a Bossa Nova efetua-se uma *triagem* de ordem estética no âmbito da canção popular, operacionalizada por Tom Jobim e João Gilberto. Neste sentido, observa que a hegemonia dos conteúdos passionais, materializados nas canções de meio de ano e no gênero híbrido do samba-canção teria se manifestado de tal forma a ponto de sufocar os espaços para os demais tipos de dicção da canção popular (Tatit:2001). Assim, e não obstante o samba-canção ter deixado “obras clássicas”, teria se originado – em virtude do sucesso do modelo – uma “vertente de produções melodramáticas que acabou por desmotivar o consumo da classe média mais instruída, em especial, dos estudantes” (Tatit:2001,228). No entender do autor, tal público identificava nesta produção uma “estética do excesso”, não condizente com seu gosto, ainda que este excesso fosse primordialmente semântico. Desta forma, Tom Jobim e João Gilberto teriam combatido “...frontalmente os excessos musicais e semânticos (...) (selecionando) (...) os recursos musicais para a criação de uma espécie de canção absoluta” (Tatit:2001,229).

Ainda que relativize uma percepção de ruptura unívoca com relação ao acabamento estético dos repertórios vigentes nos anos 50, a noção de *triagem* sugerida por

---

<sup>48</sup> Tatit pondera sobre o conceito de *misturalassimilação* ressaltando a sua universalidade, mas observando como no caso brasileiro, o processo cultural é influenciado por uma inclinação positiva com relação ao conceito, perpassando o mundo acadêmico em seus diferentes campos – sociologia, história, antropologia – vindo a ser diluído pelos agentes formadores de opinião até tornar-se senso comum. Esta conotação positiva dada à *mistura* seria particularmente forte no Brasil ao admitir uma tendência à assimilação de elementos potencialmente díspares – e não só isso – ao ser encarada sob o prisma do enriquecimento cultural, “.. no sentido de inclusão de valores considerados positivos, embora isto esteja longe de representar uma desobstrução plena das fronteiras raciais, sócioeconômicas, ou mesmo, dos limites que separam arte popular e arte de elite” (Tatit:2001,223). No sentido inverso, e ocorrendo em menor escala, o autor observa que, em alguns casos, a percepção da *assimilação* é considerada negativa, “.. provocando o sentimento de profanação das crenças e costumes do grupo” (Tatit:2001,223). Desta forma, analisa que complementarmente e por oposição à *misturalassimilação*, existiria um outro processo, definido como *triagem/extração* e caracterizado como “...intervenção cultural e, portanto, de demarcação histórica. Embora a *triagem* também se imponha paulatinamente, seus agentes e suas causas imediatas são mais definidos e denotam que há consciência na intervenção. A *extração* se manifesta por uma operação simultânea de eliminação e seleção de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado” (Tatit:2001,224).

Tatit pressupõe a eleição de elementos musicais desejáveis ou indesejáveis por parte dos agentes envolvidos neste processo. Dentro deste repertório de elementos opõem-se códigos positivos e negativos, considerados respectivamente como de alta ou baixa qualidade estética. Em síntese: como “releitura da tradição” (Napolitano: 2000), a *modernidade* prevê a incorporação de alguns códigos, considerados em sua positividade (o jazz, a música erudita, etc...) e a supressão de outros, identificados com a “latinidade” subdesenvolvida e o atraso cultural (o bolero, o baião), presentes nas canções voltadas ao mercado de massa.

Por outro lado, convém lembrar que a operacionalização desta *trialogem* é condicionada não só pelos repertórios culturais destes agentes (Tom Jobim, João Gilberto, etc.) em função de suas expectativas históricas, mas também pela dinâmica do mercado de bens culturais no qual estão inseridos, o que torna a trajetória de Jobim especialmente fluida, não configurando objeto de *tabula rasa*.

Em termos historiográficos entretanto, e especialmente em três das perspectivas interpretativas aqui analisadas (Concretos, Ruy Castro, Sérgio Cabral), observa-se a preponderância de concepções do cenário em questão, elaboradas *a posteriori*, ou seja, com a incorporação dos postulados de gosto musical inaugurados pela Bossa Nova, que trazem consigo a desqualificação estética dos códigos musicais considerados ultrapassados, identificados principalmente nos repertórios imediatamente anteriores ao surgimento do “movimento”, especialmente o bolero. José Ramos Tinhorão por sua vez, mesmo operando em outra perspectiva, acaba por reiterar este quadro negativo, uma vez que sua análise enquadra todo tipo de hibridismo como a aceitação, por parte tanto de produtores como de consumidores, de padrões não-nacionais na música popular. Assim, tanto a assimilação do jazz como de outros gêneros, como o bolero refletiriam a incorporação de um “gosto alienado” e o afastamento das tradições populares, notadamente a tradição do samba.

Desta forma, e ainda que por diferentes caminhos, a percepção de um quadro de decadência na produção do período impõe-se, vinculando-a aos repertórios que, em algum grau preservam algum tipo de familiaridade – mesmo residual – com elementos musicais desqualificados com a ascensão bossanovista.

Assim, na percepção do grupo concretista surge o projeto, a ser construído pelo artista *à frente do seu tempo*, de uma Bossa Nova “vanguardista”, redentora à um só golpe dos arcaísmos da canção dos anos 50. Na sua escuta sobressaem a preocupação com

aspectos formais e o rigor na construção artística – derivadas por sua vez, de suas próprias diretrizes com relação à criação poética – donde o seu elogio ao tipo de composição mais alinhada à estes ideais. Nesta perspectiva, a atuação de Jobim no período anterior à Bossa é encarada como um tipo de *comportamento artístico*, superado pelo compositor dada a força das propostas modernizantes articuladas pelo abstracionismo vanguardista desde o começo da década de 50<sup>49</sup>. Santuza Naves observa como nesse ponto, projeto historiográfico e ascensão da vanguarda concretista confundem-se:

“Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período.” (Naves:2000, s/p)

Por outro lado, pode-se perceber na argumentação de Castro, a emergência de uma música popular “chique”, rep resentada pela Bossa Nova, que cria as condições ideais para a apreciação de um público “esclarecido” mas sem um produto artístico à altura de suas convicções estéticas. Assim, ao delinear a possibilidade de uma escuta ritual para a música popular, abrem-se os espaços para a apreciação da “verdadeira” música de Tom Jobim, valorizada neste caso, em função da identificação com um tipo de sofisticação urbana, tanto nas temáticas como nos arranjos. Em uma etapa anterior à emancipação bossanovista no mercado entretanto, o compositor seria obrigado, por força da conjuntura, a condicionar seu talento – ou gênio – àquelas limitações. Todavia, tal desígnio não representaria necessariamente um desperdício, em virtude de proporcionar a Jobim condições para o desenvolvimento de sua obra, ainda em progresso.

Esta noção é endossada por Adalberto Paranhos, que, embora não negue o samba-canção como uma das matrizes da Bossa Nova, avalia que: “mesmo as composições de Tom Jobim daquela época poderiam ser encaradas da mesma maneira (...) compositor de belos sambas-canções, faltava-lhes o algo mais do balanço, do timbre e, por vezes, das

---

<sup>49</sup> Não deixa de ser paradoxal, por outro lado, e ao mesmo tempo representativo da força da vanguarda concreta, a recuperação de Lupicínio Rodrigues, efetuada em Balanço da Bossa. Ícone máximo de um tipo de canção onde influências do Tango e do Bolero confluem, Lupicínio, tido como exemplo do cafona nos anos 50, passa a ser cultuado, tendo suas canções “reatualizadas” segundo o padrão “moderno”, pelos músicos tropicalistas.

palavras da Bossa Nova” (Paranhos:1990,45). Em uma palavra, a obra de arte valorizada a partir de sua filiação ao gênero musical.

Operando em outra perspectiva, Sérgio Cabral sugere que o advento da Bossa Nova seria fruto de uma retomada de um tipo de tradição *sofisticante*, aparentemente perdida e esquecida, em virtude das estratégias mercadológicas do rádio e do disco nos anos 50. Nesse sentido, Jobim seria a figura central neste processo, na medida em que herdeiro de uma seleta linha de compositores-pianistas, construtora desta tradição. Assim, sua atuação no período do recorte é encarada como um projeto reabilitador da canção brasileira, aparentemente desviada de seu devido rumo por influência dos desígnios de um mercado descomprometido com a criação de uma cultura nacional. Para além do antagonismo entre hierarquias do tipo arcaico/moderno, o surgimento de uma música moderna, ou a *modernização* da canção *liderada* por Jobim é, nesta perspectiva, o ressurgimento de uma música brasileira, adaptada agora à integração do país ao mundo contemporâneo “desenvolvido”.

Por sua vez, José Ramos Tinhorão constrói uma leitura particular deste período, pois embora também observe nos anos 50 e especialmente no recorte em questão, um momento senão de decadência, de descaracterização da música “nacional”, operacionaliza uma crítica contundente do próprio campo de formação de uma música popular *moderna*. Neste sentido, para Tinhorão tanto a Bossa Nova como o cenário musical imediatamente anterior a ela, seriam reflexos de um movimento anterior de descaracterização e expropriação das verdadeiras tradições musicais populares, por parte de um mercado cada vez mais alinhado com as tendências ditadas pelos centros dominantes do capitalismo. Desta forma, Tinhorão efetua uma crítica não só aos hibridismos do samba abolerado, mas especialmente aos hibridismos do samba com o jazz – em sua ótica, a própria Bossa Nova – como artefatos culturais que refletiriam uma padronização do gosto. Padronização esta, ditada pela indústria musical e assumida pelas “classes médias” surgidas no âmbito da política da Boa Vizinhança. Para Tinhorão, Jobim representaria o exemplo mais bem acabado deste afastamento, ao compor um tipo de música que já não possuiria qualquer vínculo com a tradição musical popular.

---

Pode-se especular ainda que, o surgimento e emancipação da Bossa Nova pode ter representado para Jobim um momento chave em suas estratégias de ascensão na esfera da música popular. Assim, a institucionalização de um novo estatuto *moderno* encontra paralelo na sua própria legitimação como artífice desta *modernidade* ao lado de João Gilberto, com os discos *Canção do amor demais* e *Chega de Saudade*. Entretanto, outras questões, inerentes à atuação de Jobim no período sugerem uma ampliação do debate sobre a *modernização* da canção, para além do tipo de visão etapista, que de maneira geral informa as perspectivas aqui descritas. Além disso, convém ressaltar que as discussões sobre a modernização não limitam-se ao campo da crítica musical. Muito ao contrário, inserem-se a partir de um leque de debates que também ocorre ao longo dos anos 40/50 no Brasil, articulando-se a um circuito mais amplo. Neste sentido, as linhas explicitadas ao longo deste capítulo, compreendendo os trabalhos dos Concretistas, de José Ramos Tinhorão, de Sérgio Cabral e de Ruy Castro, se por um lado, representam uma parte elaborada *a posteriori* destas discussões – a modernização da canção e a ascensão de Tom Jobim no cenário da música popular brasileira – não deixam de apresentar relações com o debate sobre a modernização brasileira como um todo. Assim, é preciso analisar em torno de quais elementos articulavam-se, *no período em questão*, as discussões sobre a modernização da canção e em que medida elas influíram na ascensão de novos postulados de gosto musical, redefinindo a trajetória de Antonio Carlos Jobim.

## Capítulo II : Uma releitura da trajetória de Tom Jobim: entre a afirmação estética e a disputa por espaços.

### 2.1. O arranjador e o compositor.

Ao longo do período aqui analisado, Tom Jobim atuou em diferentes frentes no cenário musical carioca<sup>50</sup>. Entre 1954-1955 trabalhou na gravadora Continental e depois, em 1956 pela Odeon, arranjando e acompanhando ao piano cerca de 57 canções. Durante esses anos foram realizadas aproximadamente 124 gravações de canções suas, aí incluídas a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), a trilha sonora para a peça de teatro *Orfeu da Conceição* que também foi lançada em LP (1956), e o LP *O pequeno príncipe*<sup>51</sup> (1957), sendo que alguns deles foram lançados por outras companhias. Jobim chegou a trabalhar também junto à nascente televisão, ao longo de 1957, no programa *Noite de Gala* da TV-Rio.

Alguns dos diálogos estabelecidos entre o compositor e seus interlocutores, a recepção à sua produção, as tensões, os limites e consequências desta atuação estarão em destaque neste capítulo. Estes elementos, combinados com a análise de algumas obras<sup>52</sup>, podem lançar outras possibilidades de interpretação para o papel desempenhado por Jobim na ascensão de novos postulados de gosto musical e, concomitantemente, avaliar quais foram os parâmetros da sua consagração no período anterior à Bossa Nova.

Tom Jobim iniciou sua carreira musical no começo da década de 50, como pianista em casas noturnas de Copacabana. Uma das primeiras, senão a primeira nota publicada<sup>53</sup> a seu respeito na imprensa do Rio de Janeiro, apresenta-o como ‘mais um

---

<sup>50</sup> Não obstante a imensa quantidade de trechos inacabados, rascunhos e obras sem data, a produção total de obras compostas e gravadas neste período é de 64 composições. Não incluídas as peças ‘Lenda’ e a trilha para ‘O Pequeno príncipe’. Jobim:2001.

<sup>51</sup> Neste disco, Tom Jobim compôs uma trilha sonora instrumental para o texto, baseado no livro de Antoine Saint-Exupéry, e interpretado por Paulo Autran e um pequeno elenco.

<sup>52</sup> Para as análises, ver especialmente o capítulo III deste trabalho.

<sup>53</sup> ‘Mais um jovem compositor popular - Chama-se Antônio Carlos Jobim e além de compositor de sambas, é um excelente improvisador. A maioria, aliás, de suas produções, nasce desses passeios sem rumo certo pelo teclado do piano, que também toca muito bem, enchendo lugares que costuma frequentar, de muita vibração e

compositor popular”, identificando -o ao samba ritmado, vibrante. Por outro lado, destaca o instrumentista Jobim, dado a improvisações ao piano, termos que constituem – *grosso modo* – duas linhas musicais diversas, samba e jazz, implícitas na apresentação.

Em 1953, Jobim iniciou estudos de orquestração e arranjo como alternativa diurna de trabalho, o que lhe propiciou a entrada na gravadora Continental como assistente de Radamés Gnattali, de quem recebeu apoio e orientação (Barbosa & Devos: 1985). De seu trabalho junto a Radamés, e da ajuda que receberia deste, mais tarde resultaria o *début* de Jobim no programa “Quando os maestros se encontram” na Rádio Nacional, com a peça sinfônica *Lenda*.

O crítico Sílvio Túlio Cardoso, escreveu em 1953 uma das primeiras apreciações de obras de Jobim lançadas em disco, as canções *Pensando em você* e *Faz uma semana*, ambas em co-autoria com João Stockler:

“Um dos melhores senão o melhor disco de música brasileira de 1953 até o momento. Surpreendente a vocalização de Ernani Filho em ambos os sambas, encharcada de uma expressão morna, um *feeling* extraordinário, com inflexões sutilíssimas, na melhor tradição de seu inspirador Sílvio Caldas”<sup>54</sup>

Interessa observar na crítica certa ênfase em considerar estas obras como expressões da “música brasileira”, caracterizando -as como “sambas”, ao passo que a observação destas canções revela justamente uma tendência em fugir à uma marcação rítmica pronunciada, com a quase ausência de instrumentos de percussão. Ritmicamente portanto, estas obras pouco teriam em comum com o chamado “samba tradicional”, estando mais ligadas à linguagem do samba-canção abolerado tão em voga naqueles anos. Embora seja difícil precisar a condução rítmica, devido à qualidade da gravação, em muitas vezes é perceptível o ritmo de colcheia-semínima-colcheia em ambas as canções – embora em *Faz uma semana* a marcação seja mais incisiva – célula rítmica que nada mais é do que o “brasileirinho”<sup>55</sup> observado por Mário de Andrade com seu tempo aumentado em todas as

---

muito ritmo. Vive em Copacabana e já é um nome popular. Os rapazes trauteiam as suas melodias e o cantor Lúcio Alves espera gravar um dos seus sambas”. *A Noite*, 22/09/1952.

<sup>54</sup> Sílvio Túlio Cardoso *apud* Cabral:1997, p. 79.

<sup>55</sup> Sobre a célula denominada “brasileirinha” ou “brasileirinho” nas configurações rítmicas ver Garcia: 1999, especialmente, Anexo I.

notas. Quanto ao arranjo de Lyrio Panicalli, pode-se perceber o virtuosismo orquestral presente na escrita, de onde sobressaem-se as cordas em textura praticamente homofônica.

Já a interpretação vocal, tem como diretriz a intensificação da carga emotiva das letras de ambas as canções que descrevem um estado de desencanto do protagonista-intérprete, abandonado pelo seu amor, amargurado, especialmente durante as noites, onde a solidão revela-se ainda mais cruel<sup>56</sup>. Pode-se filtrar entretanto que, nesta crítica, a *expressão morna* e as *inflexões sutilíssimas* denotam a percepção de um padrão interpretativo, inspirado em Sílvio Caldas e mais alinhado ao repertório de “meio-de-ano<sup>57</sup>”, distante pois, de uma outra vertente, conhecida como samba de carnaval, onde entre outros parâmetros, assumia importância capital a marcação rítmica.

Neste ponto, é importante observar como a inserção de Jobim no mercado de discos se dá em um momento onde a “invasão de ritmos estrangeiros”, como o Bolero, a Rumba e demais gêneros latinos encontram ressonância em faixas consideráveis de audiência, embora sejam diferentes os meios de penetração desta produção: da importação direta à intermediação por artistas nacionais (versões), ou ainda, pela absorção do estilo interpretativo (Lenharo: 1995). Intrínsecos à estes formatos figuravam noções de valor, que informavam e organizavam a recepção, variando de acordo com o público e os espaços em questão<sup>58</sup>. Desta forma é que se pode entender a ênfase em valorizar aos aspectos nacionais dos “sambas”, amparados na “tradição” de Sílvio Caldas, muito embora e especialmente nos critérios de arranjo e interpretação, eles estejam mais ligados ao bolero<sup>59</sup>.

A idéia da existência de um “samba tradicional” ou mesmo, de uma “tradição” a ser seguida e preservada dentro da música popular começa a ganhar força com as práticas dos chamados “folcloristas urbanos” (Paiano:1994). O pensamento folclorista teria sido o

---

<sup>56</sup> A imagem da noite de sofrimento causada por amores não correspondidos ainda será a temática de outras canções de Jobim no período, como: “Incerteza”, “Foi a noite” (com Newton Mendonça), “Solidão” (com Alcides Fernandes).

<sup>57</sup> A Revista Manchete, alguns anos mais tarde traçaria um perfil das “vozes que fizeram o rádio”. Sobre Sílvio Caldas a reportagem diria: “Foi – e ainda é – o grande intérprete das valsas e sambas-canções (...) de Ari Barroso, Alberto Ribeiro, Cristóvão Alencar, Djálma Ferreira e, principalmente, de Orestes Barbosa” Manchete, 10/10/1959.

<sup>58</sup> “...enquanto a imprensa discutia sobre a invasão musical, a ponto de armar uma campanha contra os artistas estrangeiros contratados, o meio musical reagia antropofagicamente. A classe média ainda dourava a pílula, disfarçando a sua rendição ao bolero através do culto ao samba canção. Já as gravadoras preferiam produzir o bolero *made in Brazil* e competir no próprio terreno” (Lenharo:1995)

<sup>59</sup> Os arranjos para estas e outras três obras do compositor gravadas entre 1953-54 são de Lyrio Panicalli, Alexandre Gnatalli e Radamés Gnatalli (sob o pseudônimo Vero), respectivamente.

primeiro a formular um discurso sistemático sobre a “cultura popular”, tendo exercido forte influência do final do Estado Novo até meados da década de 60. Influenciados por este ideal, um grupo de jornalistas, críticos e musicólogos capitaneados por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, procurou interferir no cenário musical da década de 50 de maneira mais sistemática, projeto que acabou materializando-se na Revista de Música Popular, circulante no Rio de Janeiro entre 1954-1956 (Wasserman: 2002). Esta revista teria criado as bases de um pensamento que, mediante o fim da hegemonia do samba enquanto gênero dominante e a entrada de outros gêneros musicais da América Latina e dos Estados Unidos, promoveu a idéia de “decadência” musical dos anos 50. Utilizando -se de um periódico restrito e diferenciado das demais publicações sobre música popular da época, visavam resgatar uma tradição que representaria a “alma musical brasileira”: para eles, a música popular urbana carioca dos anos 30 (Wasserman: 2002). À “invasão estrangeira” contrapunha -se assim, um panteão nacional de cancionistas consagrados (Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso, etc).

Neste sentido, convém observar como a noção de decadência musical será recuperada em sentido inverso pelas vanguardas concretas dos anos 60. Se para os ideólogos da Revista de Música Popular a decadência da produção do período, refletia-se pela não-opção do resgate cultural do samba, admitido como manifestação folclórica, para os Concretos, a própria manutenção do samba como tradição deveria – sob pena de não integrar-se aos padrões modernos que advogavam – necessariamente transcender a um posicionamento exclusivamente nacional, abrindo-se para uma postura internacionalizante. Em uma palavra, a influência externa passa, de uma conotação pejorativa à condição *sine qua non* para alcançar a *modernidade*.

O primeiro sucesso de Jobim como compositor, a canção *Tereza da praia* (1954) é também sua estréia como arranjador em gravações de suas próprias obras (Cabral:1997; Jobim:1996). *Tereza da Praia* revela algumas particularidades do seu início de carreira, além de indicar o grau de profissionalização dos músicos/compositores do período. Obra composta por encomenda da gravadora Continental, reunia – na mesma canção – as vozes de Lúcio Alves e Dick Farney, explorando as possibilidades mercadológicas da suposta rivalidade entre ambos (Severiano: 1998). A sua leitura, para além dos juízos de valor com que é saudada pela crônica bossanovista como obra antecipadora da *modernidade*, revela também alguns posicionamentos estéticos de Jobim,

que, ao que indicam o arranjo e a concepção da obra, não via problemas na utilização de modelos externos, como neste caso, um *fox* de forte ligação na instrumentação com a balada americana. A própria definição contida no selo da obra onde se lê *Tom e seu Conjunto* destoa da seriedade<sup>60</sup> com que iria apresentar-se em gravações posteriores, ao mesmo tempo em que remete aos conjuntos *jazz* que acompanhavam intérpretes como Nat King Cole, neste período.

Da observação destas e de outras canções lançadas por Jobim neste período inicial de sua trajetória, como *Solidão* (1954) e *Outra vez*<sup>61</sup> (1954), pode-se especular que o compositor não espelhava-se em uma única diretriz estética, ou mais precisamente, num diálogo unilateral com a tradição do samba, tal qual era entendido/defendido pela Revista de Música Popular. Apesar da classificação *samba* ou *samba-canção* impresso nos selos de gravação, estas obras revelam diálogos com matrizes estrangeiras, seja na instrumentação, na condução rítmica ou na interpretação.

Este tipo de influência seria prontamente rebatido pela Revista de Música Popular, como danosa à constituição de uma música popular, na medida em que representava a perda dos autênticos referenciais para a cultura nacional (Napolitano & Wassermann: 2000) como se pode notar nas palavras de Lúcio Rangel, na primeira edição da *Revista* em setembro de 1954, portanto pouco mais de dois meses após o lançamento de *Tereza da praia*:

‘No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou sambista, atualmente, que não está cevada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do be-bop<sup>62</sup>’.

É importante salientar ainda que, dentro do pensamento que orientava a Revista de Música Popular, duas categorias funcionavam como articuladoras de juízos de valor, embutidos nas críticas: tradição e autenticidade. Nessa perspectiva, a música popular não seria valorizada segundo sua originalidade, delegada exclusivamente à música erudita, mas em função de sua autenticidade, como representante e perpetuadora do “caráter nacional”,

---

<sup>60</sup> Em outras obras, a identificação refere-se a “Antonio Carlos Jobim e sua Orquestra”.

<sup>61</sup> Os arranjos destas obras são de Jobim e Alexandre Gnatalli, respectivamente, conforme selos de gravação. Ver Anexo I.

depreendendo dessa lógica que a autenticidade da música (ou cultura) estaria diretamente ligada aos redutos populares onde fosse produzida.

Na ótica da *Revista*, a exposição crescente dos produtos culturais e da música popular era vista negativamente, seja pela ameaça de diluição da “cultura nacional” através da incorporação de “estrangeirismos”, seja pelo esquecimento das “verdadeiras tradições culturais”, soterradas pela indústria do entretenimento que, nesta perspectiva, compreendia a produção de filmes musicados, programas radiofônicos de auditório para audiências de baixo poder aquisitivo, revistas de intimidades sobre estrelas, etc. Estratégias estas que teriam o intuito principal de consagrar a imagem de determinados artistas, alavancando vendas de discos. Segundo Maria Clara Wasserman, haveria mesmo uma idéia básica de que a indústria fonográfica levava a estes descaminhos, por não possuir compromissos com o ideal de se construir uma identidade cultural nacional (Wassermann:2002).

Pode-se especular que havia uma postura dúbia nos procedimentos e críticas dos folcloristas pois, apesar de execrarem a indústria do entretenimento, pareciam alimentar uma crença de que esta mesma indústria, devidamente “esclarecida” em prol de um “projeto nacional” pudesse auxiliar na construção de uma identidade nacional cuja matriz fosse a música popular, e mais precisamente, o samba carioca dos anos 30<sup>63</sup>. Em síntese: no fundo, o problema não parecia ser a indústria cultural em si e seus mecanismos de atuação, etc. A discordância dos folcloristas aparenta ser muito mais contra outros tipos de repertório que esta indústria também estimulava; neste caso, a música sem vínculos diretos com o que supunham ser a “tradição”. Construção identitária que influenciava as discussões sobre cultura no período em questão, perpassando grupos de orientações ideológicas distintas (Ortiz:1988). É possível também que, representantes de uma cultura “erudita” não raro tenham se utilizado de uma “ideologia elitista”, onde condena -se a mediocridade da produção em massa, donde o termo “macacas de auditório” parece ser indicativo, pela incapacidade destes públicos em deglutir uma arte “superior”(Ortiz: 1988).

---

<sup>62</sup> Revista de Música Popular. No. 1. Set/1954

<sup>63</sup> Marcos Napolitano observa que “Na medida em que a música popular mais comercial estava ligada aos interesses do cinema e do rádio, veículos ligados ao mercado de bens culturais que se afirmavam cada vez mais no meio urbano e que pareciam diluir todas as especificidades culturais consideradas ‘típicas’ da nação, a idealização de um passado ‘puro e autenticamente popular’ apresentava-se como a arma mais à mão neste processo de luta cultural” Napolitano:2002, 59-60.

É pouco provável que Tom Jobim estivesse totalmente alheio a estas discussões e a esta cena musical pois, atuando como músico “da noite”, já travara contato com estes agentes no “Clube da Chave”, ponto de encontro da boêmia carioca<sup>64</sup>. Uma boa medida de sua percepção deste debate pode ser observada no LP *Sinfonia do Rio de Janeiro*, obra realizada em parceria com Billy Blanco e lançada, pela Continental em dezembro de 1954. “Dedicada” à cidade do Rio de Janeiro e constituída de onze canções interligadas, apresentava o intérprete/protagonista narrando suas impressões de um dia na cidade, por um viés celebrativo<sup>65</sup>.

Assim, pode-se observar em diversas passagens da obra a definição do morro como “...escolhido por Deus pra fazer samba melhor”, local de pureza, que o “...progresso ainda não corrompeu” e “...onde samba é Brasil de verdade”<sup>66</sup>. Entretanto, além dos “sambas batucados” também aparecem no conjunto da *Sinfonia* outras propostas, mais alinhadas tanto na condução rítmica quanto em sua interpretação<sup>67</sup>, com gêneros estrangeiros<sup>68</sup>. O próprio modelo no qual inspirava-se a *Sinfonia* seria estrangeiro, segundo a apresentação do jornalista Jayme Negreiros:

“(...)Hoje, Tom é casado (mulher e filho lindos), boêmio, orchestra para edições e toca piano para todos. Com Billy Blanco, está escrevendo a "Sinfonia do Rio de Janeiro", coisa paralela a "Um americano em Paris" de Gershwin. Dick Farney. Os Namorados, As Moreninhas, Lyrio Panicalli e sua orchestra pretendem colocar na cera, e outras figuras encenar "Sinfonia do Rio de Janeiro". Só ouvindo mesmo, porque cantando por escrito não tem graça nem soa. O sol, o mar e a montanha do Rio estão nos versos e na música de Tom e Billy Blanco. A noite apresentá-lo-á a vocês.” (Manchete, 12/11/1953)

---

<sup>64</sup> Segundo Cabral, o Clube da Chave foi inaugurado pelo compositor Humberto Teixeira em sociedade com o radialista Manuel Barcelos e reunia a fina-flor da boêmia carioca: os músicos Garoto, Valzinho, Johnny Alf, Radamés Gnatalli, Jararaca, Luís Gonzaga, Carmélia Alves, Catulo de Paula e Luís Eça, além de escritores, jornalistas e artistas como Antônio Maria, Rubem Braga, Fernando Lobo, Paulo Mendes Campos, e Di Cavalcanti. Cabral:1997

<sup>65</sup> Para uma instigante análise da *Sinfonia*, ver especialmente Kuehn:2004.

<sup>66</sup> Trechos da letra de “O morro” e “Descendo o morro”, interpretadas por Nora Ney e Jorge Goulart, respectivamente. *Sinfonia do Rio de Janeiro*, Continental – LPA 1000 A. 12/1954.

<sup>67</sup> A análise de Frank Kuehn destaca na interpretação vocal da *Sinfonia* a presença de duas sensibilidades, ou diretrizes interpretativas, ligadas diretamente, embora com variações de nuance e intensidade: “...percebemos as mais variadas nuanças e influências, que variam entre uma linguagem coloquial, com referências claras à sensibilidade moderna, e o espírito abolerado, caracterizado pelo canto impostado do samba-canção dor-de-cotovelo da época” (Kuen:2004, 189)

<sup>68</sup> Ver por exemplo, a balada “Arpoador”, interpretada por Lucio Alves, ou “Noites do Rio”, com Dóris Monteiro e Os Cariocas, em arranjo onde o samba-canção flerta com uma condução rítmica próxima da rumba e a parte vocal com os grupos vocais americanos.

Ressalte-se ainda que, se a consagração das obras musicais permanece tributária – ao menos na ótica da *Revista* – de critérios como autenticidade, outros fatores, como o deslocamento de categorias de avaliação provenientes do pólo erudito figuram como elementos adicionais, permeando estes diálogos. Segundo Ortiz, a interpenetração das esferas de produção restrita e ampliada verificadas no Brasil nos anos 40/50, geram meios de distinção artística - na televisão - não ancoradas sobre critérios estritamente comerciais, como a audiência, sofrendo perturbações de hierarquizações provenientes de pólos “eruditos”, como o teatro <sup>69</sup> (Ortiz:1988).

De certa forma, estas categorias também influenciam o cenário da música popular neste período. No caso da *Sinfonia*, convém ressaltar que a manutenção do título, questionado por Jobim por ser muito grandiloquente, teria sido uma imposição do diretor artístico da Continental (Cabral:1997). A ligação com um modelo erudito viabilizaria, neste sentido a vendagem de um produto ainda restrito, na medida em que o LP ainda consistia um suporte caro, pouco utilizado para a música popular<sup>70</sup>. Também não parece ser coincidência a escolha do já consagrado Radamés Gnatalli para a execução dos arranjos. Neste sentido, convém analisar os limites e contribuições que a atuação de Gnatalli trouxe à *Sinfonia*, em seus aspectos musicais:

“..quando comparamos o registro sonoro da *Sinfonia do Rio de Janeiro* com os manuscritos do próprio punho de Tom Jobim, percebemos que a Radamés Gnatalli coube seguramente muito mais do que apenas a função de um simples ‘orquestrador’ (...) escolher o acompanhamento e a distribuição das vozes para os instrumentos da orquestra e do coro. Além disso, arranjou trechos que se relacionam com a apresentação do tema principal e os elementos de ligação nas passagens musicais entre canções, além de melodias de contracanto (...) Radamés Gnatalli também imprimiu à obra, de alguma maneira, a sua marca pessoal, de modo que a orquestração difere bastante, principalmente em timbre e escolha dos instrumentos, dos arranjos de Tom Jobim daquele período” (Kuehn:2004, 144)

---

<sup>69</sup> O autor remete sua análise para a atuação de um grupo de agentes marcados por uma cultura “artística”, “erudita”, que desenvolve o gênero do teleteatro, na impossibilidade – técnica e financeira – de uma atuação proeminente no cinema; observando o mesmo fenômeno em autores e escritores de teatro que migram para a nascente TV. “Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária” (Ortiz:1988, 29)

<sup>70</sup> Segundo Castro, o disco “*Sinfonia...*” tornou -se um dos maiores “encalhes” do ano para a Continental, em virtude de não ser uma obra “fácil”. Apesar disso, a gravadora teria insistido no disco, em virtude de que o seu cast de “Ídolos de auditório”, identificados pelo autor como Em ilinha Borba e Jorge Goulart, lhe permitiriam investir também em artistas “classudos” como Dick Farney, Lucio Alves, Os cariocas e o próprio Tom. (Castro:1991)

Por outro lado, se Tom Jobim dialoga com os interlocutores da Revista de Música Popular, reiterando a “mitologia do morro”<sup>71</sup> como *locus* de autenticidade musical, aparentemente o faz sem prejuízo da atuação como compositor de gêneros execrados pelos artífices da Revista, o que revela uma pluralidade de eixos de atuação, em um cenário musical a um só tempo complexo (culturalmente) e limitado (economicamente).

Outro ponto importante a ser destacado, é o aumento no número de arranjos escritos por Jobim neste período, o que denota uma profissionalização crescente do compositor também nesta área. Em 1954 dois arranjos; em 1955, vinte e, em 1956, outros 15, excetuando-se aqueles escritos para *Orfeu da Conceição*. Na coluna da revista *A Cigarra*, que propunha um balanço das atividades da música popular do ano de 1955, é possível observar o quanto Jobim começa a destacar-se como arranjador, ao menos na ótica da crítica especializada. Além disso, esta fonte indica uma preocupação latente a todos os profissionais da área, a necessidade de divulgação das obras, de sua inserção nos mecanismos da indústria do disco de forma a viabilizar as possibilidades de ascensão nesta esfera, necessidade que parecia ultrapassar direcionamentos unívocos com relação a eventuais diretrizes estéticas:

“Antonio Carlos Jobim (Tom) orquestrou e Dóris Monteiro cantou a melhor gravação do ano. Trata-se do samba de Reinaldo Vilarim e Antonio Botelho *Eu e meu coração*. Esta face foi tão boa que, apesar de estar na face B e portanto, com menos possibilidades, conseguiu o voto quase unânime dos cronistas especializados. O outro lado, a toada *Céu sem luar* foi até música do filme *A carrocinha*, mas não apareceu. Aconselhamos Dóris Monteiro a trabalhar seu bonito disco após o carnaval, pois o público precisa conhecer esta jóia” (Revista *A Cigarra*, jan./1956, p. 82)

Ainda em 1955, uma eleição dos “melhores do ano”, publicada na coluna de Ary Vasconcellos, no *Jornal O Globo*<sup>72</sup>, apresenta Jobim como terceiro melhor arranjador do ano, ao lado de Pixinguinha e Renato de Oliveira e atrás de Radamés Gnattali e Lyrio Panicalli, primeiro e segundo, respectivamente. Neste sentido, a consagração como

---

<sup>71</sup> Segundo Napolitano, a partir da institucionalização do gênero Samba nos anos 30, uma série de mitos historiográficos consolidaram a imagem do “morro” como local privilegiado de manifestação musical autêntica. Napolitano, Marcos. “Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959/1969)”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo:1998, p. 23-24.

<sup>72</sup> No texto da coluna, sem data precisa pode-se ler: “Como prometemos, vamos dar nesse número o resultado do concurso que instituímos para apurar os melhores da música popular brasileira em 1955. Votaram 33

arranjador já por volta de 1955 confere a Jobim uma visibilidade até então inédita em sua carreira, ao mesmo tempo em que revela não só o seu nível de competência, na disputa entre os diversos arranjadores do período, como também a afinidade com as sonoridades e o tipo de acabamento sonoro em voga neste momento, pois “... o trabalho destes profissionais de ponta nos estúdios exigia considerável versatilidade e uma grande competência na aplicação prática imediata do conhecimento musical” (Kuehn:2004, 186).

Um outro aspecto levantado por Frank Kuehn merece análise pois implica diretamente no entendimento do papel de Jobim neste momento. Para o autor, a atividade de arranjador acabava por reunir num só profissional as competências de compositor e produtor, em um tipo de função semelhante à dos *kappelmeister* de tradição erudita, ou seja, “garantir e assegurar a produção regular de música”, mesmo que isso implicasse no cumprimento de prazos estritos, ou ainda num tratamento um tanto diferenciado do conferido aos “artistas”, sem o mesmo *glamour*, pois neste sistema o arranjador “...era tratado como um simples funcionário das gravadoras” (Kuehn:2004, 186). Entretanto, a função de arranjador implicava em alguns privilégios, pois atuando “na ponta do processo criativo da indústria fonográfica” e intermediando os diversos atores deste processo, tais como compositores, intérpretes e músicos, Jobim podia ter a chance de viabilizar diretamente com intérpretes de peso, gravações de obras suas, como de fato acabou acontecendo<sup>73</sup>. De suas obras gravadas neste período pode-se observar os nomes de intérpretes consagrados no meio radiofônico como Ângela Maria<sup>74</sup>, Nora Ney, Dalva de Oliveira, Dóris Monteiro (Rainha do Rádio de 1956), Emilinha Borba, Elizeth Cardoso, além dos inúmeros outros intérpretes angariados para a *Sinfonia do Rio de Janeiro*.

Por outro lado, a mesma reportagem de *A Cigarra* revela a existência de um debate sobre a produção musical do período, que não se restringia ao vetor da Revista de Música Popular, alcançando ainda outras instâncias:

---

críticos ou pessoas da imprensa de Rio e São Paulo, diretamente relacionados com a nossa música popular.” (Jornal O Globo c. 1955)

<sup>73</sup> Kuehn observa que “Havia também a fama que o mercado fonográfico eventualmente podia proporcionar – no caso de Tom, por exemplo, uma oportunidade para gravar uma de suas músicas, aparecendo como compositor” Kuehn:2004,186.

<sup>74</sup> Segundo depoimento do parceiro e compositor Billy Blanco, pode-se comprovar tal hipótese: “A parceria foi surgindo. Porque eu coloquei – na época chamava-se *colocar* a música para o artista – com Dick Farney, um cantor que estava em evidência na época, uma música chamada Maria Tereza. (...) Nós fizemos algumas coisas juntos, tentamos investidas na Ângela Maria, que cantava na Mayrink Veiga, e fomos ver o programa dela à noite. Seria pelos idos de 54.” Blanco in Cezimbra et all.:1995, 100.

“Aqui está a prova definitiva de que o ano de 1955 foi um dos melhores para a música popular brasileira. Reparem que, apesar do número incrível de versões que apareceu, nossa música se distinguiu e vendeu muito bem. Isto demonstra que não é a versão que atrapalha, existe até a necessidade de se fazer versões das boas músicas é claro. O que precisávamos era reagir de maneira inteligente, ou seja, gravando coisas realmente boas, dando oportunidade aos bons compositores” (Revista A Cigarra, jan./1956, p. 82)

Ainda em 1955, foram lançadas pela Continental duas outras gravações com músicas de Jobim: *O que vai ser de mim* e *Se é por falta de adeus*, na interpretação de Nora Ney e Dóris Monteiro, respectivamente. No ano seguinte, outras treze canções – não incluindo-se as obras da parceria com Vinícius de Moraes em *Orfeu da Conceição* – foram gravadas. Entretanto, das sete primeiras canções de Jobim gravadas, somente *Tereza da praia* leva a sua assinatura como arranjador. Neste sentido, a comparação entre este e os arranjos de *Incerteza*, *Pensando em você*, *Faz uma semana*, *Solidão* e *Outra vez*<sup>75</sup> demonstra diferenças de concepção e tratamento instrumental entre as obras.

Em *Tereza da praia*, observa-se, na repetição da parte A, um *chorus* onde os motivos melódicos do canto são rerepresentados por acordeon, clarinete e guitarra de maneira mais descompromissada, em variações livres, o que não ocorre nas outras canções, cujas partes são todas escritas. Este tipo de diretriz no arranjo também aparece na versão do compositor para *A chuva caiu*, onde revela-se um tipo de leitura camerística do *jazz*, tanto na instrumentação quanto nos improvisos, que nesta gravação são ainda mais livres em relação ao tema que em *Tereza da praia*.

Em outro grupo de canções, todas arranjadas por Jobim, pode-se observar, em maior ou menor escala, uma preocupação com a redução das intensidades instrumentais. São elas: *O que vai ser de mim*, *Se é por falta de adeus*, *Engano* e *Só saudade*. Nesses arranjos, a tônica da instrumentação é a condução rítmico-harmônica em texturas homofônicas, embora em alguns momentos também seja utilizada uma escrita contrapontística. Exemplificando: em *Só saudade*, o contraponto orquestral pontua motivos rítmicos em resposta ao fragmento cantado (*só saudade*); em *Se é por falta de adeus* ocorrem pequenas respostas ao canto, por parte da flauta ou das madeiras, da mesma forma

que em *Engano*. De todas estas entretanto, é em *O que vai ser de mim* que o canto é comentado com mais ênfase, principalmente na parte A da canção. Os momentos de maior densidade instrumental tendem a ocorrer nos *ritornellos*, antes dos solos, que funcionam como ponte para a reexposição do refrão. Estes momentos adquirem função reiterativa nestas gravações, uma vez que apresentam os mesmos motivos do canto em variações melódicas e timbrísticas.

Em comum a todas estas obras, como em *Tereza da praia*, é a escrita utilizada, reduzida na sua instrumentação e privilegiando ataques menos precisos, dificilmente tocados em bloco<sup>76</sup>. Assim, aparecem as cordas (em número reduzido), as madeiras (flauta, clarinete e clarone, eventualmente uma trompa) o piano, além dos instrumentos com função rítmica: violão<sup>77</sup>, contrabaixo e percussão. É interessante observar ainda, como nestas canções há uma presença marcante do acordeon, seja na condução harmônica, seja como solista.

Há contudo, neste conjunto, duas obras emblemáticas do ponto de vista dos arranjos (ambos de Jobim) e que fogem às características apontadas até aqui. São elas *Vem viver ao meu lado* (1956) e *Teu castigo*<sup>78</sup> (1956), pois embora ambas venham classificadas como “samba-canção”, apresentam propostas diferentes. *Vem viver ao meu lado*, interpretada por Gilda de Barros difere na instrumentação, com a utilização de metais atacando em bloco, piano, guitarra elétrica e contrabaixo acústico que não se limita à marcação rítmica, executando variações melódicas em semínimas. Devido à instrumentação, é possível avaliar um flerte desta obra com a balada americana, especialmente nas orquestrações de Glenn Miller<sup>79</sup>. Por outro lado, *Teu castigo*, interpretada com grande dramaticidade por Dalva de Oliveira, flerta com o Bolero em uma instrumentação igualmente intensa. Neste sentido, este arranjo lembra os de Lyrio Panicalli,

---

<sup>75</sup> Os arranjos destas canções são respectivamente de: Lyrio Panicalli, Radamés Gnatalli (sob o pseudônimo Vero), e Alexandre Gnatalli, ainda que existam controvérsias sobre se o arranjo de Outra Vez é realmente de autoria de Alexandre Gnatalli.

<sup>76</sup> O *tutti* após a primeira exposição do tema (e da *coda*) em *Engano* é seguido por um corte abrupto para uma textura contrastante, de onde sobressai o solo de acordeon constituindo-se talvez na única exceção à este modelo.

<sup>77</sup> Apesar de exercer função rítmica o violão também executa pequenos solos, como em *O que vai ser de mim*.

<sup>78</sup> Compostas em parceria com Alcides Fernandes e Newton Mendonça, respectivamente.

<sup>79</sup> Segundo o texto introdutório ao primeiro volume do Cancioneiro Jobim, durante este período, Jobim estudou, ainda que de forma precária a obra “Princípios de Orquestração de Rimski-Korsakov, além de “decorar” os arranjos de Glenn Miller. Jobim: 2001, vol. 1.

para *Incerteza e Faz uma semana*: a orquestra atuando decisivamente nos *crescendo* da voz e em contraponto praticamente sem pausas. Entretanto, nesta canção Jobim evita o uso de metais, permanecendo os ataques de sopros reduzidos à flauta e oboé. Pode-se observar portanto, que existe uma pluralidade de propostas encampadas simultaneamente por Jobim neste momento, atuando tanto no registro do chamado samba tradicional, como também em obras onde revelam-se leituras de outros gêneros, como o Bolero. Desta forma, a sua escrita instrumental é em parte condicionada ao tipo de obra a ser gravada e também, ao perfil interpretativo e temático a que se destina.

Não obstante, um outro motivo faz de *Teu castigo* uma canção de grande importância para este período, pois revela uma outra dimensão do cancionista Jobim: a relação com o mercado musical. A canção parece sob medida para Dalva de Oliveira, pois explora, como de resto, grande parte do repertório da intérprete<sup>80</sup>, a “polêmica” da separação Dalva-Herivelto. Assim, tem-se a intérprete/enunciante que, resignada em ser abandonada fala para um ex-amor/enunciatário, pedindo-lhe o respeito por seus sentimentos, possivelmente motivo de chacota entre este e seus amigos. O desejo de vingança da protagonista transforma-se em expectativa de que seu algoz encontre um sofrimento semelhante na figura de uma mulher “da vida” que tenha o mesmo comportamento deste, abandonando-o.

A consolidação de perfis para os intérpretes do rádio, embasada na exploração de sua vida privada consistia em uma prática comum do período, sendo inclusive alimentada pelos artistas, mesmo que com diferentes graus de aquiescência. As escolhas de repertório garantiam a manutenção destes perfis mas ao mesmo tempo, inviabilizavam outras possibilidades (Lenharo:1995). Neste sentido, a atuação dos mecanismos de divulgação comercial das canções *pode ter* exercido alguma influência na concepção das obras, especialmente nos arranjos.

Existe ainda um outro elemento que atua como elo de ligação entre os arranjos de Jobim para estas obras e o estilo de arranjo predominante no período. Márcia Oliveira, em sua análise da trajetória de Lupicínio Rodrigues, avalia como as canções de sucesso no

---

<sup>80</sup> Cf. Mello:1997. Outros exemplos seriam: “Errei, erramos”, “Segredo”, “Cabelos brancos”, todas de Herivelto Martins, onde o compositor também explora nas canções o período conturbado de sua vida sentimental (Mello:1997, 261).

período obedecem à lógica da canção de três minutos, configurando um procedimento reiterativo que assegura a rápida comunicabilidade:

‘Não é à toa que as gravações destas canções, ao menos até a década de 50 seguem um determinado padrão, quando introduzem o tema, pelos instrumentos, desenvolvendo-o na voz do intérprete, repetindo-o através do instrumental, quando a melodia e a harmonia são destacadas novamente pelos instrumentos, retornando-se ao cantor que a finaliza’ (Oliveira: 2003, 106)

Neste sentido, as gravações citadas e analisadas acima revelam diálogos de Jobim com a música de seu tempo, configurando, de sua parte, uma atitude aberta a gêneros de todo tipo, o que não exclui de sua produção projetos outros, como a *suíte de canções*<sup>81</sup> emoldurada na *Sinfonia do Rio de Janeiro*, ou mesmo peças de caráter sinfônico, como *Lenda*<sup>82</sup>.

No entanto, a percepção de matrizes estrangeiras, principalmente nos círculos envolvidos com a recuperação/resgate da tradição do samba – leia-se os artífices da Revista de Música Popular – não é encarada positivamente, resultando em críticas à produção mais identificada com esta perspectiva, ainda que não sejam direcionadas especificamente à Jobim. Tais críticas no entanto, não inviabilizam a sua projeção, principalmente como arranjador. Neste ponto, nota-se uma ligação sua com as práticas de arranjo deste período, na manutenção de um formato de canção gravada de três minutos, bem como na permanência de timbres ligados aos repertórios regionais como o caso do acordeon.

---

<sup>81</sup> Conforme definição de Kuehn: ‘Podemos entendê-la como uma ‘Suíte de canções’, precedidas por uma *Abertura* e interligadas por um tema recorrente.’ Kuehn:2004, 139.

<sup>82</sup> A análise de uma peça das dimensões de *Lenda* requeriria no mínimo, um capítulo a parte, tornando-se inviável no presente trabalho. Ademais, esta é uma obra que julgava-se perdida, dela não havendo registros quando do início desta pesquisa. Recentemente porém, *Lenda* foi gravada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP, como parte integrante de um projeto intitulado *Jobim Sinfônico*, que revela uma outra face do compositor. Nesta pesquisa porém, estamos priorizando a dimensão do cancionista Jobim, ainda que projetos sinfônicos como *Lenda*, sejam perfeitamente plausíveis em nossa hipótese de uma sincronia de propostas não excludentes em sua atuação.

## 2.2. A parceria com Vinícius de Moraes.

O começo da parceria com Vinícius de Moraes em 1956, marca uma nova fase para Tom Jobim. A partir dela, o compositor passa a ganhar destaque e a ocupar novos espaços de maneira crescente, tanto comercial, quanto esteticamente, delimitando outros elementos para o debate musical da época e tendo em Vinícius um suporte chave nesta empreitada.

O exame do encontro entre Tom-Vinícius revela também outras dimensões do ambiente musical da época, e da própria situação de ambos em relação à música popular, para além da sempre recorrente noção de “marco zero” atribuída ao compositor, principalmente. Tanto Jobim quanto Vinícius possuíam neste momento, trajetórias já delineadas, embora com diferenças de projeção, e ambos se conheciam há algum tempo. Como elemento a mais, tem-se a “apresentação” de ambos intermediada por Lúcio Rangel, assim descrita por Cabral:

“Tom foi chamado à mesa e ouviu de Vinícius uma longa explanação sobre o Orfeu da Conceição, uma história grega adaptada aos morros cariocas e que teria um elenco todo formado de mulheres e homens negros. Jobim (...) só teve uma pergunta a fazer a Vinícius: ‘Tem um dinheirinho nisso?’, o suficiente para ser advertido por Lúcio Rangel: ‘Como é que você tem coragem de falar em dinheiro, numa hora dessas, com o poeta?’” (Cabral:1997,102)

Esta fonte, ainda que permeada pelas palavras de Cabral, revela importantes vetores de análise. Em primeiro lugar, a preocupação de Jobim com a remuneração de seu trabalho, anterior a eventuais preferências e/ou diferenças estéticas. Mais que representar uma atitude interesseira de sua parte, o diálogo revela um choque de concepções, onde o pragmatismo inerente à profissionalização do compositor esbarra na opção pelo diletantismo do poeta Vinícius e do crítico Lúcio Rangel. Por outro lado, como explicar a “indicação” de Rangel? O próprio Jobim aparentava certa incredulidade, demonstrada em entrevista concedida ao jornal Tribuna da Imprensa:

"Foi Lúcio Rangel quem me levou até Vinicius. Aliás de uma forma curiosa", lembra Tom. "Acontece que falava muito pouco com Lúcio, pois este defendia, com relação à música, uma série de

pontos de vistas diferentes dos meus. Eu tinha medo que surgisse alguma controvérsia ou discussão entre nós, e por isso evitava falar com ele". "Grande foi a minha surpresa, quando soube que ele me havia recomendado ao Vinícius, para fazer a música do "Orfeu da Conceição". Aceitei, imediatamente, pois já era um antigo admirador do poeta, e seria para mim uma oportunidade magnífica à realização desta tarefa". (Tribuna da Imprensa, 28/11/1957)

Pode-se especular que Lúcio Rangel, apesar das diferenças, e das críticas em relação à influência de modelos estrangeiros na obra de Jobim, já demonstrados acima, reconhecesse méritos no compositor, em virtude não só da quantidade de obras lançadas, mas também, e especialmente, pelo trânsito deste por variados modelos, expressos em seus diversos arranjos. Outra hipótese plausível seja a de que Rangel tenha apresentado Jobim à Vinícius como a pessoa certa para o projeto justamente à medida em que foi melhor inteirado dos modelos inicialmente imaginados pelo poeta para o espetáculo<sup>83</sup>.

De qualquer maneira, a parceria representou para Jobim a possibilidade de atuação em um ângulo novo, com a conquista de espaços e principalmente – de públicos – senão refratários, ao menos distantes do tipo de atuação que vinha desenvolvendo. A própria preparação de *Orfeu* e, pode-se especular, os inúmeros contatos de Vinícius, acabaram por projetar a figura do compositor em um circuito cultural que, aparentemente o desconhecia<sup>84</sup>:

“Diante de um grande público, constituído por artistas, críticos e figuras da sociedade, o poeta Vinícius de Moraes leu o primeiro ato de sua peça Orfeu da Conceição, que será encenada em Setembro, no Teatro Municipal. A leitura teve lugar no Clube dos Marimbás, durante um caju-amigo, preparado especialmente para a ocasião. Antes de ler a sua peça, Vinícius apresentou o diretor, os atores e os colaboradores, que vão ajudar na montagem da obra (...) Nas fotos, um aspecto da assistência, à esquerda, e à direita, um flagrante da leitura: vê-se Vinícius de Moraes quando cantava um dos sambas do primeiro ato. Ao piano está Antonio Carlos Jobim, que compôs várias das músicas de Orfeu da Conceição. Na foto da direita estão ainda Suzana Moraes, filha do poeta e autor e a atriz negra Léa Garcia e o diretor da peça, Leo Jusi.” Reportagem intitulada “A leitura do Orfeu da Conceição”, publicada em O Globo, 02-07-1956

---

<sup>83</sup> Cabral sustenta que a opção de Lucio Rangel por Jobim teria se dado por seu encantamento com a “Sinfonia do Rio de Janeiro” (Cabral:1997). Já Castro sustenta que Vinícius andava à procura de um compositor “moderno” para um musical cu jo modelo seria a produção norte-americana “Cabin in the sky” (Castro: 1990).

<sup>84</sup> Aspecto que também pode ser avaliado na reportagem de Gustavo Dória, publicada no jornal O Globo, e que incluía uma caricatura de Jobim, tendo ao fundo um *croquis* do cenário de Oscar Niemeyer: “Aumenta a expectativa em torno da peça Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes, com novos detalhes que se vão conhecendo a seu respeito. Lan antecipa neste desenho, uma idéia do que será a cenografia de Oscar

Neste sentido, Vinícius funcionou como um importante trunfo na caminhada de Jobim rumo a um público “culturalmente requintado” (Cabral:1997), donde *Orfeu* parece ter sido o primeiro passo, aspecto que o compositor não deixou passar despercebido na entrevista ao Tribuna da Imprensa<sup>85</sup>. É justamente a partir da estréia<sup>86</sup> de *Orfeu* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro que as atenções voltam-se com mais vigor para seu trabalho, em virtude do impacto da peça junto à crítica carioca (Cabral:1997). Parece ser indicativa desta nova projeção a reportagem do jornalista Gasparino da Matta publicada no jornal O Globo quando da estréia de *Orfeu da Conceição*:

“A platéia carioca mais esclarecida, amante do bom teatro, gente intelectual, inteligente, refinada, que opina com acerto, que influencia, que decide o destino de um bom ou mau espetáculo, manteve-se em grande expectativa durante os últimos dois meses. A razão: a apresentação oficial no palco de nossa casa de espetáculo mais credenciada, o Municipal, da primeira peça do poeta carioca Vinícius de Moraes. Revista do Globo, 03/11/1956, p.23-32

Vinícius, por sua vez, estaria insatisfeito com sua carreira diplomática e com a poesia (Castello:1991). Tanto que, em 1954, após lançar sua *Antologia Poética*, teria dito: “... peguei aquele livro pronto e senti que tudo o que fizesse seria apenas repetição” (Castello: 1991,167). Desta forma, o poeta teria “investido em Tom Jobim”, cujo resultado seria uma parceria que “...mudava a qualidade dos dias e o arrastava para uma aventura no cotidiano, pontuada por emoções triviais, sentimentos comuns, muitas vezes puro sentimentalismo” (Castello: 1991,22). Para José Castello, a parceria com Jobim teria aparado os excessos de Vinícius na escrita, limpando os caminhos para o seu projeto de “...uma arte direta, sem maneirismos nem rebuscamentos; que falasse da vida normal das pessoas normais, sem grandes dramas, sem interrogações pontiagudas a respeito da realidade, que servisse de deleite, não de purgação” (Castello: 1991,24) Entretanto, esta caminhada não seria isenta de tensões, ainda que manifestadas em duas frentes: o conflito

---

Niemeyer, assim como uma caricatura de Antônio Carlos Jobim, Tom, o jovem compositor e orquestrador responsável pela partitura da peça”. O Globo 25-08-1956.

<sup>85</sup> Anos mais tarde, em outra entrevista Tom Jobim diria: “Vinícius me levou para aquelas casas bonitas lá do Cosme Velho, aquelas mulheres bonitas, cheirosas. Ele conhecia a alta sociedade do Rio, esse pessoal tradicional.” Jobim in Souza:1995, 92.

<sup>86</sup> *Orfeu da Conceição* estreou em 25/09/1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, permanecendo em cartaz até 30/09. Cf. Jobim:2001

entre a profissionalização e o diletantismo e a “assepsia” com relação à influência de determinados gêneros musicais.

*Orfeu da Conceição*, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em Setembro de 1956. Ao analisar a maior parte das críticas e resenhas da peça, pode-se observar uma ênfase na valorização de Vinícius de Moraes como o idealizador e promotor do evento, ao passo que os demais profissionais nela envolvidos são invariavelmente taxados como colaboradores.<sup>87</sup> Assim sendo, a maior parte dos articulistas que pronunciaram-se sobre o acontecimento, o fizeram com relação a aspectos cênicos e interpretativos da peça, donde pode-se destacar a unanimidade da crítica com relação à direção de Léo Jusi (considerada em geral “confusa”), e os cenários de Oscar Niemeyer (como ponto alto da montagem). Quanto à crítica sobre a música, observa-se desde juízos de valor sucintos como “boa, muito boa”<sup>88</sup>, “merece aprimoramento”<sup>89</sup>, ou ainda “...a suave e belíssima música de Antonio Carlos Jobim”<sup>90</sup> até opiniões importantes no cenário em questão, que merecem maior análise, como a chancela de Radamés Gnattali, que pronunciou-se sobre a obra no jornal *Última Hora*:

“Quero felicitar a Vinícius de Moraes pela escolha acertadíssima do compositor para o seu Orfeu. Antonio Carlos Jobim, além de ter uma natureza essencialmente musical, possui a cultura e a sensibilidade artística necessárias para colocar na pauta a música adequada a um texto assim. Não se trata apenas de musicar uma poesia, mas de viver o assunto da tragédia acompanhando a idéia do poeta. Acho isto a coisa mais difícil do mundo pois além da cultura musical necessária, é mister que esteja o compositor à *altura intelectual* do poeta. Antonio Carlos Jobim, o nosso querido Tom compôs a música que o nosso não menos querido poeta deveria esperar para a consagração completa de sua obra”. *Jornal Última Hora*, c. 26/09/1956, Coluna “Sobre a música” grifo nosso.

Das considerações de Gnattali, que muito pouco ou nada fala da música, pode-se observar uma preocupação em sancionar a opção de Vinícius, apresentando Jobim não apenas como um competente profissional da área técnica mas sobretudo, um agente diferenciado na sua produção ou seja, um artista dotado da “cultura artística” necessária para transitar com desenvoltura em um ambiente consagrado à “música séria” como o

---

<sup>87</sup> “Orfeu da Conceição” ainda seria lançada em disco 10’ em Outubro daquele mesmo ano. A peça contava com cenários de Oscar Niemeyer, textos de Vinícius de Moraes, figurinos de Lila Bôscoli, cartazes de Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luís Ventura; fotografia de José Medeiros; coreografia de Lina de Lucas e direção geral de Léo Jusi (Cabral, Sérgio. *Op. Cit.*, p. 104).

<sup>88</sup> *Diário de Notícias*, 26/09/1956, p. 12,

<sup>89</sup> *Revista Manchete*, 13-10-1956 Coluna de Teatro por Magdala da Gama Oliveira.

<sup>90</sup> *Jornal Última Hora* 26-09-1956, p.5

Teatro Municipal. Não obstante as palavras de Gnatalli, as composições de *Orfeu* também receberam um tipo de advertência, indicativa da reticência de determinada crítica quanto à “seriedade” da casa em que se montava a peça:

“...quanto à parte musical, o entrosamento da música dentro do texto nem sempre se fez de maneira adequada, como se observa facilmente no primeiro ato, onde o protagonista, de maneira lamentável interrompe por diversas vezes o diálogo poético bonito, para cantar um determinado trecho (*sambas ligeiros* e em desacordo com o estado poético dos personagens na ocasião) como os heróis de operetas.”<sup>91</sup> Revista do Globo 03/11/1956 p. 23, grifo nosso.

O temor aos *sambas ligeiros* que ameaçavam invadir um espaço consagrado à música erudita encontrava eco, na crítica que julgava a apropriação do samba por um espetáculo que aparentemente não apresentava vínculos com esta tradição. Cláudio Murilo, que compunha o corpo de articulistas da Revista de Música Popular, além de encarregado da seção de música popular no Jornal *Correio da Manhã*, assim pronunciou-se sobre a obra:

“Faltaram à música as características do samba de morro: maleabilidade, dolência e espírito do negro (...) A impressão que nos deixou a música de Tom Jobim foi a de que a Metro Goldwin Mayer subira ao reino dos barracões de zinco e fizera mais uma daquelas proezas que pululam em suas operetas (...) Pedimos desculpas aos estrangeiros que foram ao Municipal esperando ouvir músicas de morro e foram aquinhoados com um pouco das suas próprias músicas ou foram agraciados com a batucada do segundo ato, digna dos músicos da Confeitaria Colombo pelo seu sabor insosso, falta de molejo, etc. Finalmente pedimos desculpas aos próprios sambistas do morro por esta usurpação dos seus direitos criadores, usurpação da qual eles não terão notícia e continuarão a compor tranquilamente”(Murilo *apud* Cabral:1997,108)

Esta fonte, ainda que demonstre uma pequena parcela das críticas por ocasião da estréia, denota que havia, neste conjunto de composições, uma ausência de predicados que lhe remetesse ao “samba de morro”. A “usurpação”, poderia ser encarada como uma reelaboração executada por Jobim, onde elementos estranhos à linguagem daquele samba “puro” agrediam os ouvidos do crítico. Dentro desta ótica, embutida na crítica está a noção

---

<sup>91</sup> Vê-se ao fundo uma foto com Niemeyer, Vinícius, Lina de Luca e Jobim, com o seguinte dístico: “Niemeyer, agora arquiteto -cenarista, o poeta Vinícius de Moraes, autor do texto, a coreógrafa Lina de Luca e o compositor Tom. O autor da partitura musical não parece ter sentido muito bem a alma triste e pungente do negro”.

de autenticidade como critério valorativo, ao condicionar a criação musical aos locais onde o fazer musical permanece “puro” – o morro – como uma manifestação latente, comunitária, ao mesmo tempo em que exótica e incomunicável aos agentes estranhos àquele meio. Neste sentido, a “usurpação” de que fala o crítico remete a um direito roubado, punido na obra com a falta de autenticidade.

Provavelmente em resposta a estas críticas, Tom Jobim concederia uma entrevista ainda em Setembro de 1956 ao jornal comunista *Para Todos*, tendo como interlocutor Vinícius de Moraes. Nela, Jobim fornece importantes pistas sobre a sua visão do debate acalorado que parecia dividir opiniões sobre novas tendências na linguagem musical:

“Vinícius: Você acha que existe uma música brasileira?”

Tom: Sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira (...) O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüente de outra música brasileira de um outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar esse modo de ser é saudosismo (...) As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras.”

Vinícius: Você acha que é necessário preservar as principais características dessa música, de modo a conservar-lhe a integridade?

Tom: A integridade da música brasileira se acha garantida e não depende da minha resposta. As vestimentas orquestrais jamais afetarão o seu perfume.

Vinícius: Sendo um músico tão moderno, como conseguiu colocar-se dentro do espírito de seus novos sambas, como os que fez para ‘Orfeu da Conceição’?

Tom: Não acredito em músicos ‘modernos’ que não sabem fazer música ‘antiga’.

Vinícius: Como explica a divergência existente entre os puristas do samba carioca e os chamados ecléticos?

Tom: Essa divergência existirá em todas as épocas. A música evolui à revelia de muitos e, se eu me tornar um cristal, ela, à minha revelia, evoluirá.<sup>92</sup>

A partir deste depoimento, pode-se especular a existência de uma disputa por espaços e legitimidade, entre “puristas” e “ecléticos”, como os define Vinícius de Moraes e na qual Tom Jobim estava inevitavelmente inserido. A fonte revela também uma outra dimensão da discussão, ancorada na oposição entre “moderno” e “antigo”. Jobim ainda coloca no centro do debate a questão dos arranjos ou “vestimentas orquestrais”, que em seu entendimento não alterariam a integridade da música popular brasileira. Neste sentido, parece colocar-se contrário à defesa de uma tradição estanque, e favorável à assimilação de

---

<sup>92</sup> Cabral. Op. Cit. p. 126-127

novas técnicas de arranjo, bem como de novas soluções harmônicas que pudessem garantir a preservação – ao menos em essência – da música “antiga” isto é, do samba.

Na leitura dos “folcloristas urbanos” entretanto, permeando as críticas à essa produção, e, de maneira mais geral, em sua avaliação da produção musical do período, transparecia um sentimento comum de perda, onde um fundo genuíno da “cultura nacional” achava-se constantemente ameaçado por influxos do estrangeiro. Caberia então ao músico-intelectual-folclorista a defesa deste patrimônio e, ao mesmo tempo guiar a massa iletrada para uma situação de harmonia em torno das “aspirações nacionais”. Nessa lógica não seria exagero supor que, o retorno ao idílio de uma cultura autêntica se daria pela subtração progressiva de traços não-nacionais<sup>93</sup>.

Não obstante esta discussão, saíram em disco ainda em 1956, outras nove músicas de Tom Jobim, onde transita por gêneros diversos, com diferentes intérpretes<sup>94</sup> demonstrando que, devido ao número crescente de gravações, a esta altura sua situação já era a de um compositor com indiscutível prestígio comercial. Prosseguindo com a análise dos padrões de arranjo encontrados nesta produção, aí incluíndo-se algumas parcerias com Vinícius, pode-se organizar um conjunto de canções<sup>95</sup> em que o samba aparece como matriz, embora apontando para duas diferentes possibilidades de leitura, que entretanto não se excluem.

Assim, sugere-se a proposta de samba batucado em *Eu e o meu amor* e *Luar e batucada*, onde os arranjos enfatizam os aspectos rítmicos, por via de ataques precisos com os metais em células sincopadas, apoiados pela percussão constante de ganzá, tamborim, surdo. Em *Luar e batucada* modifica-se o timbre da percussão com a retirada do ganzá e do surdo e a inclusão da bateria e do pandeiro. Esta leitura do samba remete aos arranjos de Radamés Gnattali para *Descendo o morro* e *Zona sul*, na *Sinfonia do Rio de Janeiro*,

---

<sup>93</sup> Tomamos emprestada a idéia desenvolvida por Roberto Schwarcz em “Nacional por subtração”, in: Schwarcz, Roberto. “Cultura e Política”. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108-136.

<sup>94</sup> São elas: “Engano” (Jobim/Bonfá), com Dóris Monteiro; “Vem viver ao meu lado” (Jobim/A. Fernandes) com Gilda de Barros; “A chuva caiu” (Jobim/Bonfá), com Angela Maria; “Teu castigo” (Jobim/N.Mendonça), com Dalva de Oliveira; “Samba não é brinquedo” (Jobim/L. Bonfá), com Dora Lopes; “Foi a noite” (Jobim/N. Mendonça), com Silvia Telles; “Sonho desfeito” (Jobim/A. Cavalcanti/P. Soledade), com Bill Farr; “Pé Grande” (Jobim/A. Cavalcanti/ P.Soledade), com Raul de Barros e “Só saudade” (Jobim/N.Mendonça) com Cláudia Morena.

<sup>95</sup> “Samba não é brinquedo” (Jobim/L. Bonfá), com Dora Lopes; “Eu e meu amor”, “Mulher sempre mulher” e “Lamento no morro”, todas de Jobim/V. de Moraes e interpretadas por Roberto Paiva; “Luar e B atucada” (Jobim/N. Mendonça), com Silvia Teles.

embora com menor massa sonora. Se Gnatalli utiliza-se da orquestra inteira nestes arranjos, em *Eu e meu amor*, Jobim prefere a alternância entre o coro misto e um grupo pequeno de metais nunca atacados em *tutti*, enquanto que o tratamento de *Luar e batucada* recorre à escrita de *big band*, com frequentes convenções entre condução rítmica, sopros e voz.

Outros dois exemplos procuram uma alternativa camerística para o samba, com a diminuição da massa sonora e uma condução rítmica com percussão reduzida à bateria tocada com vassourinha em células de semicolcheias, onde a primeira nota do grupo de cada tempo não é atacada, valorizando a síncopa. Nesta redução, violão e piano possuem dupla função: procuram valorizar os contratempos como também trabalham conduzindo a harmonia, utilizando-se de ataques em bloco, nas convenções. De uma para outra obra, os papéis se invertem: o violão atua na condução dos acordes deixando o piano livre para comentários à melodia, em *Mulher, sempre mulher* e em *Samba não é brinquedo* é o violão quem faz o contraponto à voz, deixando para o piano o trabalho com os acordes<sup>96</sup>.

Ressalte-se que estas possibilidades de leitura não se excluem, embora sejam diferentes em muitos aspectos. Isto porque nota-se nos arranjos uma tendência em evitar grandes massas sonoras, verificadas na escolha dos instrumentos. Mesmo em obras onde ataques precisos são valorizados como em *Luar e batucada*, eles são executados por grupos reduzidos de instrumentos. Outro exemplo desta preocupação é a utilização sempre alternada entre coro e sopros, o que confere maior leveza à *Eu e meu amor*. Por último, é importante ressaltar a intenção em estabelecer uma postura conciliadora entre elementos musicais identificados com a “tradição”<sup>97</sup> e as “conquistas harmônicas” a que Jobim se referia, expressas por exemplo, no tratamento em vozes paralelas para o coro nos últimos compassos de *Eu e meu amor*. Esta preocupação é mais intensa entretanto, na condução rítmica, que procura combinar, de maneiras distintas, elementos de duas tradições diferentes. Nos sambas de textura mais camerística é feita a acentuação dos baixos no segundo tempo do compasso como na marcação do surdo do samba, em meio à liberdade nos ataques dos acordes do piano, e por vezes, do violão. Já em *Luar e batucada*, um samba

---

<sup>96</sup> Sobre as conduções rítmicas dessas e das demais canções deste período ‘pré-Bossa’, ver o trabalho de Walter Garcia (Garcia:1999), especialmente o capítulo II.

<sup>97</sup> Garcia observa nos desenhos rítmicos do coro em “Descendo o morro” e “Eu e meu amor”, variações de figuras presentes em obras de outros autores, como “Feitiço da vila” (Vadico/Noel Rosa), “Me deixa em paz” (Monsueto/Ayrton Amorim) e “Lata d’água” (Luis Antônio/Jota Jr.). Observa ainda a citação de Noel Rosa em “Samba não é brinquedo”. Garcia, op. cit. p. 65 -73.

batucado, onde a presença de elementos rítmicos e o próprio projeto narrativo remetem àquela tradição (“samba de morro”), percebe-se uma condução do contrabaixo que não privilegia somente a acentuação dos tempos fracos, descrevendo passagens em fraseado onde os tempos fortes também são tocados, remetendo como de resto, ao tratamento dos metais em *Eu e meu amor*. Destas fórmulas variadas de acentuação rítmica pode-se perceber que não parecia haver uma diretriz unívoca para o tratamento rítmico de obras cujo projeto narrativo remete ao samba, tanto que nelas convivem modelos de acentuação do chamado “samba tradicional” (com acentuação no 2 tempo) com modelos outros, como os fraseados no baixo que acentuam todos os tempos do compasso, e remetem – ainda que indiretamente – à outras tradições, como o jazz.

A partir de 1957 os discos gravados com músicas de Jobim passaram a sair com pequenos textos de encarte. Além disso, o compositor também atuou como regente de orquestra no programa *Noite de Gala* da TV-Rio, o que certamente aumentou a sua projeção perante determinados públicos<sup>98</sup>.

No LP *Carícia* (1957), de Sílvia Telles, podia-se ler, na contracapa o seguinte texto de Lúcio Rangel: “Poderíamos acrescentar que ela é a cantora predileta de um de nossos melhores compositores *modernos* – Antônio Carlos Jobim”<sup>99</sup>. Este texto exemplifica a ambiguidade dos discursos entre agentes de posições aparentemente antagônicas, revelando também a porosidade com o mercado musical absorvia tais atores. Neste sentido, o aval de Rangel, ainda que possa sugerir uma percepção negativa da *modernidade*, poderia se tornar mais um importante fator na conquista desta – na falta de melhor termo – *aura* vinculada à Jobim, como de fato ocorreu. Por outro lado, convém lembrar que Sílvia Telles era, na época, considerada uma intérprete “sem voz”, não constituindo novidades críticas que a acusavam de “desafinar”. Neste caso, se o paradigma da voz potente ainda configurava um empecilho para Sílvia Telles, também o era para o próprio Jobim, o que poderia explicar a ausência deste, como intérprete, nas gravações aqui

---

<sup>98</sup> Embora exista uma considerável diferença de tempo, a revista Manchete de 09/05/1959 indicava que: “Está havendo entendimentos no sentido de que os dois maiores programas da televisão carioca, o ‘supershow’ da TV Tupi e o ‘Noite de Gala’ da TV Rio deixem de ser apresentados no mesmo horário. A rivalidade entre ambos está prejudicando os telespectadores que tem de escolher entre um e outro”. Por esta fonte é difícil especular a real audiência de Noite de Gala em 1957. Entretanto, convém lembrar que o público televisivo à esta altura ainda restringia-se às classes mais abastadas.

<sup>99</sup> Texto de contracapa do disco “Carícia” de Sílvia Telles, escrito por Lúcio Rangel. LP Odeon, MOFB 3034, 1958. *grifo nosso*

analisadas. Em síntese, se o paradigma da voz viria a sofrer questionamentos com a ascensão de João Gilberto, neste momento específico ainda configurava um fator preponderante para as possibilidades dos intérpretes da canção.

Neste ponto, é importante matizar os significados do termo *modernização*, neste momento específico, na medida em que constitui elemento chave nas estratégias de ascensão de um novo postulado de gosto musical.

Procedendo com a análise de dois exemplos: o cinema na década de 20 e a modernização compulsória da cidade do Rio de Janeiro no final do séc. XIX, Renato Ortiz observa – nas elites – um esforço para desenhar um retrato do Brasil condizente com o imaginário civilizado (Ortiz:1988). Entretanto, o contraste entre o desejo de modernização e uma dura realidade à sua volta torna-se o motor da inexequibilidade e a prova da exterioridade das idéias. Em um sentido mais amplo porém, o autor remete sua análise para a idéia de “anterioridade” subjacente aos ideais modernizantes, pois neles há uma “antecipação” de mudanças, sob a forma de projetos que ainda não encontraram condições concretas de realização, causando um descompasso que, em seu entendimento, torna-se mais um elemento específico da modernidade brasileira (Ortiz:1988).

Pode-se especular que, mesmo operando em outro registro e em outro momento histórico, a idéia de *modernização* musical que adquire força na esfera da música popular, pelo que se pode observar nas fontes citadas, também sofre com estas dificuldades de implementação, com o agravante de que ainda não constitui um projeto formalizado em bases estéticas específicas. Desta forma pode-se encarar a trajetória inicial de Tom Jobim e a sua atuação neste momento descrito como exemplar desta situação vivida pelos músicos, baseada no trânsito de posições entre a negação de um passado próximo em favor de uma atualização com as novas correntes de vanguarda ou, a negação dos influxos externos em nome de uma tradição musical estabelecida, dinâmicas essas perturbadas pela atuação no mercado musical, que confundia os vetores em nome de uma circulação comercial mais ampla.

Jobim entretanto, parecia propor uma atitude conciliadora que buscasse articular passado e presente em prol de uma genérica *evolução* musical. Mais que uma posição política, no sentido de evitar conflitos com outros atores (mas também isto) esta postura denota talvez a opção musical perseguida em *Orfeu da Conceição*, perceptível na

tentativa de combinar elementos identificados com o ‘antigo’ e com o ‘moderno’, ou ainda na *Sinfonia do Rio de Janeiro*, como observou Kuehn (Kuehn:2004). A ligação de Jobim com a tradição do samba, suas leituras da música americana, ao mesmo tempo em que suas obras do período revelavam um tipo de incorporação de elementos do bolero<sup>100</sup>, além de um desejo ainda difuso em ‘parecer moderno’ e a atuação junto ao mercado musical, colaboram sem dúvida para a formação de um repertório onde variadas propostas se misturam, como o aqui analisado. Ressalte-se entretanto, que os seus procedimentos de arranjo obedecem, embora com variações de intensidade, a uma perspectiva geral de economia sonora que, radicalizada, vai configurar um padrão de textura nos anos seguintes<sup>101</sup>.

Na outra ponta, a percepção dos músicos envolvidos neste processo também mostrava-se confusa, assumindo ideais diferentes e denotando uma porosidade que podia variar de acordo com a ocasião, os interlocutores e os espaços onde se atuava. Assim, esta *modernidade* musical podia significar vagamente soluções harmônicas mais sofisticadas<sup>102</sup>, com a inclusão de tensões aos acordes básicos, mais de acordo com sonoridades do *cool jazz* e harmonias vocais semelhantes às dos grupos americanos ou ainda, novos parâmetros para a empostação e dicção vocal.<sup>103</sup>

Todos estes vetores confluem para a organização de um caleidoscópio de hierarquias onde *autenticidade*, *tradição* e *modernidade* musical adquirem significados particulares e no entanto, fluidos definidores de critérios para a consagração das obras artísticas. Neste sentido, pode-se especular que o choque entre a ‘vontade de manifestar um espírito modernizante’ mas ainda difuso e a realidade da produção cultural acabaram gerando posturas distintas, quando não antagônicas, a respeito dos rumos desta produção, sintetizadas em um ‘...momento dilacerado por posições divididas entre a vontade de

---

<sup>100</sup> Sobre esta influência também nas configurações das acentuações rítmicas, ver Garcia:1999, especialmente o cap. II.

<sup>101</sup> Convém lembrar que estes padrões foram identificados em maior ou menor grau neste universo restrito de canções, cabendo uma análise mais pormenorizada de toda a produção jobiniana do período, inclusive seus arranjos para obras de outros compositores.

<sup>102</sup> Cf. Garcia, as estratégias de ‘modernização’ da música popular não seriam privilégio daquele momento histórico, sendo que: ‘O vetor dessa modernização sempre foi o desenvolvimento harmônico-melódico, adequado tanto aos modelos das músicas erudita e norte-americana quanto aos investimentos passionais do bolero...’ (Garcia:1999). P. 40.

<sup>103</sup> Em entrevista a Sérgio Cabral, já nos anos 70, o compositor João Donato diria: ‘...você sabe porquê eu fui para os EUA? Porque em 1959 não estava dando pé para mim aqui não (...) acho que é porque eu tocava *moderno*. Hoje analisando a situação acho que era isso: eu tocava *moderno*...’ (Cabral: 1979,184).

*representar* um país aglutinado em torno de certos projetos e do desejo de nos *inserir*, enfim, nos parâmetros universais da cultura” (Arruda:2000,27).

A situação de Jobim, neste caso é sintomática das peculiaridades de uma modernização econômica deficitária, que inviabiliza a criação de campos artísticos autônomos, regidos por instâncias próprias de avaliação e crítica cultural. Ao mesmo tempo em que está inserido profissionalmente em um mercado, já a esta altura competitivo do rádio e dos discos, almeja a distinção e o reconhecimento de sua produção, tendo no epíteto “moderno”, um regulador desta distinção. Estabelecer a real medida do envolvimento do compositor, e as posturas por ele assumidas na institucionalização de novos postulados de gosto musical pode, portanto, indicar uma *posição intermediária*, na medida em que o componente mercadológico também atua como complicador neste processo. De certa forma, este componente embaralha não só a tomada de atitudes dos artistas neste momento específico, mas também complexifica a sua análise, na medida que, como argumenta Ortiz, a distinção entre uma “cultura artística” e o “mercado massivo” não é clara, nem suas contradições se estabelecem de maneira antagônica (Ortiz:1988).

Além disso, a produção de Jobim neste período revela uma afinidade não só com um tipo de musicalidade posteriormente consagrada como *moderna*, mas também com elementos como timbres, interpretação e temáticas mais afeitas a uma sensibilidade tida também *a posteriori* como ultrapassada.

Durante o ano de 1958 Jobim contabilizou 85 gravações de músicas suas, a maior quantidade desde o início de sua carreira profissional. Comercialmente portanto, Tom Jobim já não constituía uma novidade, sendo que desde o final de 1957 seu nome já era lembrado na lista dos maiores sucessos:

“Aumenta, dia a dia, a projeção, entre os nossos compositores populares, de Antônio Carlos Jobim. Das noitadas em “boites”, tocando em velhos pianos, chegou até o Municipal, compondo a música para o “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes. É o autor da maioria dos últimos sucessos, no gênero melódico, de nossa música (“Se todos fossem iguais a você”, “Foi a noite”) e, recentemente, terminou a partitura (já gravada), para o “Pequeno Príncipe”, de Saint-Exupery” (Tribuna da Imprensa, 28/11/1957, s/p.)

Porém em que nível se dava esta consagração?

Márcia Oliveira descreve nuances específicas para a chamada ‘música de sucesso’, sempre relacionada a um grande número de gravações ouvidas e muitos discos vendidos (Oliveira:2002). A autora ainda observa outro aspecto inerente à exploração comercial – não tomado necessariamente como negativo – da canção de sucesso: a possibilidade infinita de novas regravações, com outros efeitos de arranjo e interpretação. Nesse caso, adverte, “... mesmo sendo a mesma canção regravada sucessivas vezes, permanece sua autoria, mantém-se como uma música específica, mas os desdobramentos que dela originam-se, enquanto novos produtos culturais, podem e devem ser tratados como documentos históricos específicos”. (Oliveira: 2002, 33) É possível especular ainda, que a quantidade de regravações de uma obra está, neste contexto, diretamente ligada ao seu sucesso comercial<sup>104</sup>.

Este é um ponto que merece ser melhor explorado, na medida em que define as particularidades do sucesso comercial de Jobim neste período. Uma reportagem da revista *Manchete*, afirmava que Jobim/Vinícius formavam a “...dupla de maiores sucessos da música popular”. Refazendo a trajetória da dupla, destacava a combinação de esforços em *Orfeu da Conceição*, que viria a ser gravada “...no primeiro LP da dupla”. A canção *Se todos fossem iguais a você* aparece com destaque, configurando seu principal sucesso, com 28 regravações até aquele momento. A reportagem destaca ainda que esta canção “...esperou quietinha um ano para explodir como sucesso nas regravações.” Tendo sido lançada, em sua versão original, em novembro de 1956, é bem provável portanto que *Se todos fossem iguais a você* tenha sido um grande sucesso em 1958, como aliás, atestam as regravações (Jobim:1995). A reportagem citada, ainda informa que Jobim:

‘É um dos poucos compositores brasileiros que pode orquestrar sua própria música e dirigir uma orquestra. Está com uma bagagem de sucessos realmente impressionante: *Se todos fossem iguais a você*; *Chega de Saudade*; *Eu não existo sem você*; *Foi a Noite*; *Aula de Matemática*; *A Chuva Caiu*; *Desafinado* (sucesso no momento em São Paulo: é uma crítica à especialização); *Praias Desertas*; *Outra Vez*; *Esse seu olhar*; *Estrada do Sol*; *Por Causa de Você*.’ (Manchete, 20/06/1959, p. 46)

No caso de *Se todos fossem iguais a você* é preciso relativizar a noção estabelecida em torno deste sucesso e de como ele pode representar uma noção equivocada

---

<sup>104</sup> ‘Naquela época os intérpretes exigiam exclusividade em nas músicas, e as que não faziam sucesso

da ascensão de Jobim. Se esta canção não constituiu um sucesso comercial na concepção idealizada e gravada pelo próprio Jobim, como atesta a fonte citada, ela o foi em uma das inúmeras regravações ou ainda, em várias. Neste sentido, algumas das regravações em questão remetem a parâmetros incompatíveis com o que viria a se considerar *moderno*, como por exemplo, as interpretações de Maria Helena Raposo ou Vicente Celestino<sup>105</sup>. Em ambos os casos pode-se observar a preponderância de uma interpretação vocal intensa, por vezes dramática, além de uma instrumentação igualmente derivada, tanto na quantidade de timbres quanto na concepção das curvas de intensidade, na intensificação das texturas em estreita correspondência com a elevação do registro vocal, em suas partes mais agudas. O que demonstra que o sucesso de Jobim como compositor, ao menos no caso de *Se todos fossem iguais a você*, ainda é processado pela interpretação de outrem, não necessariamente envolvido na discussão sobre a modernização da canção brasileira.

Se Tom Jobim é, a esta altura, um compositor reconhecido por um público cada vez maior de ouvintes (seja através do rádio, do disco ou da TV) o texto de Vinícius de Moraes, escrito a mão na contracapa do LP *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, fornece ainda outros vetores que necessitam de reflexão, à parte o próprio material gravado e as muitas leituras que dele se fizeram:

“(...) com este LP ninguém quis provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções (...) e dar alimento aos que gostam de cantar, que é coisa que ajuda a viver (...) A graça e a originalidade dos arranjos de Antônio Carlos Jobim não constituem mais novidade, para que eu volte a falar delas aqui. Mas gostaria de chamar a atenção para a crescente simplicidade e organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um tanto mórbida e abstrata que tiveram um dia. O que mostra a inteligência de sua sensibilidade, atenta aos dilemas do seu tempo, e a construtividade do seu espírito, voltado para os valores permanentes na relação humana”<sup>106</sup>

---

imediatamente eram regravadas, correndo o risco de caírem no ostracismo” (Jobim:2001, vol I, 21)

<sup>105</sup> Selos Mocambo - LP – 40009, com lançamento em 1958, e RCA Victor – 80.2050-A, com lançamento em 04/1959, respectivamente. Existem ainda outros exemplos de “recriações” desta obra, como a versão de Norma Suely, Polydor – 248-B, de 1958, que incorpora um tipo de teclado eletrônico; ou ainda a versão orquestral de Alexandre Gnatalli – Polydor – 247 – A, de 1957. Todas elas configuram um rico material passível de análise, na configuração das várias tonalidades com que *Se todos fossem iguais a você* teve sua divulgação.

<sup>106</sup> Texto de contracapa do disco “Canção do amor demais” de Elizeth Cardoso, escrito por Vinícius de Moraes. LP Festa LDV 6002. 1958.

Pode-se observar por esta fonte, uma tensão constante entre o fazer musical como atividade lúdica – encarnado por Vinícius – e a extrema profissionalização representada por Jobim, na medida em que este representa a figura do compositor/arranjador, ou seja, desempenha uma atividade técnica, sendo para isso remunerado. Esta tensão entre o lúdico e o profissional, visível também na própria apresentação do texto, que denota, ao ser escrito a mão um esforço em representar a atividade artística profissionalizada como uma situação corriqueira, camuflando as inúmeras fases imprescindíveis para a produção daquele trabalho.

Para Lorenzo Mammi esta tensão é fruto da profissionalização forçada, a que é submetida uma “...classe média tradicionalmente improdutiva”, ao reclamar para si a possibilidade de atuar e definir caminhos estéticos compatíveis com suas expectativas no campo música popular (Mammi:1992). Assim, o abandono compulsório do amadorismo, pela entrada no mercado, gerava um mal estar e certa resistência a considerar seu esforço como um trabalho profissional.

Márcia Oliveira ainda esclarece uma outra possibilidade de análise para este tópico. Ao proceder com sua análise da trajetória do compositor Lupicínio Rodrigues, a autora observa uma tendência deste em negar a profissionalização inerente à sua atividade, integrada ao contexto mercadológico da época e à qual – ressalte-se – toda a segunda geração do rádio esteve inevitavelmente envolvida (Oliveira:2002). Lupicínio neste sentido, “...à medida em que negava o caráter profissional e comercial de sua atividade, de certa forma a mantinha intacta enquanto criação autêntica, espontânea” (Oliveira: 2002,165).

Por outro lado, Lorenzo Mammi argumenta que Tom Jobim aceita este “pendor amadorístico”, apesar de seu extremo profissionalismo, como um tipo de convenção inerente à imposição de um novo gênero, como se pode observar na entrevista concedida pelo compositor à Revista Manchete. Nela, Jobim afirma que:

“Os sucessos às vezes acontecem em cinco minutos. É quando a música nasce espontaneamente. Vem pronta, não precisa ser mexida ou corrigida. Eu não existo sem você nasceu assim, em cerca de cinco minutos, enquanto eu fritava um ovo na cozinha. (...) Um ano depois, Vinícius de Moraes (...) fez a letra também em cinco minutos.” (Manchete, 20/06/1959, p.46)

Além disso, outros dois aspectos levantados por Vinícius merecem ser discutidos: a alteração de procedimentos em direção à uma crescente “simplicidade e organicidade” e o conseqüente afastamento de uma “tendência mórbida e abstrata”, motivados no entender do poeta “pelos dilemas de seu tempo”, ou seja, por contingências daquele momento de afirmação estética de uma *modernidade* mais afeita ao “gosto refinado da classe média”<sup>107</sup>.

Estas palavras de Vinícius demonstram, por outro lado, como se configurava, no seu entender, um anteprojeto *moderno*, embasado na simplicidade e na interdependência entre as estruturas da composição, o que em muito o aproxima de uma tendência generalizada no período JK em submeter o ímpeto criativo à organização formal (Reily:1996). Jobim por outro lado, parecia não possuir, ou não estar atento à estes predicados até então, preferindo um direcionamento “abstrato e mórbido” para sua música, mas a sua “sensibilidade” para com o momento em questão o alertaria para uma providencial *asepsia* de determinados elementos, em prol de sua inclusão no definitivo estatuto da *modernidade*.

De qualquer maneira, a atuação de Vinícius de Moraes e os espaços que tinha junto à imprensa, aliada à sua atuação como diplomata conduziam a uma percepção geral de tratar-se de uma “personalidade cosmopolita” (Castro:1990). Neste sentido Vinícius atuou decisivamente na afirmação de um novo postulado de gosto – ressalte-se ainda não vinculado à Bossa Nova – inclusive com a defesa de sua produção com Jobim:

“..quando dois indivíduos se juntam – no caso Antonio Carlos Jobim e este seu amigo – e, sabendo perfeitamente o que é um bom samba no sentido tradicional, resolvem fazer as ‘suas’ músicas para que o povo as cante, isso nada tem a ver com música ‘popular’, ‘semi-erudita’, ‘erudita’ ou ‘popularesca’, como quer seu sobrinho e nosso amigo Sérgio Porto. É apenas música, canção, com ritmo de samba ou não, dançável ou não – não importa. (...) Por isso eu acho que você incorre em erro (sic) quando diz que a dupla A. C. J. – V. de M. ‘desce de sua posição semi-erudita para tentar alcançar as camadas nitidamente populares. (...) ...não me acho no direito de, nem teria bossa para, competir com Nelson Cavaquinho, êsse (sic) genial sambista de morro. Como acredito que êsse (sic) grande do samba carioca não se sentisse a gosto (sic) vestindo uma balada como ‘Eu não existo sem você’”(Manchete, 04/04/1959, p.38-39).

---

<sup>107</sup> Cf. Mammi, Lorenzo: “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova” Novos estudos CEBRAP, no. 34, p. 63-70, 1992

Esta longa citação, intitulada “Resposta a Lúcio Rangel” demonstra a disposição de Vinícius na defesa de seus postulados de gosto, e nos quais Jobim inseria-se. Assim, a tônica da argumentação não parece ser apenas contra o discurso dos “puristas do samba”, como Vinícius define o crítico, e sim em defesa da qualidade inerente à produção musical da dupla, conhecedores do “bom samba” e dotados de habilidade técnica (Jobim) para “vestir” com *elegância* as suas criações.

Em síntese, a consagração de Tom Jobim acontece em duas frentes, a partir da parceria com Vinícius de Moraes: comercialmente e fortemente enraizada nos procedimentos interpretativos da época, mas também dirigindo-se para o estabelecimento de um novo tipo de “bom gosto” para a música popular. Entretanto, não parece haver neste momento uma distinção clara entre uma estética “moderna” ou “arcaica” em sua produção, ou mesmo um processo de ruptura com relação ao tipo de interpretação ou composição musical consagrado. Ao menos na percepção dos agentes mais diretamente ligados à produção discográfica e ao incipiente mundo do *show business*, tal distinção é inoperante, pelo que se pode observar na qualificação “moderna” para obras gravadas por intérpretes diversos, que tanto abrigam procedimentos considerados – posteriormente, ressalte-se – tributários do *moderno* e/ou do *arcaico*:

“Antonio Carlos Jobim (Tom) que nós consideramos o papa da música moderna brasileira, já gravou até hoje 88 músicas e cada uma é regravada em média quatro vezes. Além disso, tem em um baú cerca de 40 músicas inéditas (...) De suas músicas, as que mais sucesso fizeram foram: *A chuva caiu*, com Luiz Bonfá; *Aula de matemática*, com Marino Pinto; *Por causa de você*, com Dolores Duran; *Desafinado*, com Newton Mendonça, etc.” Revista Sétimo Céu, 2<sup>a</sup> quinzena, Novembro/1959

Pode-se observar portanto que o adjetivo “moderno” conferido à Jobim adquire neste momento uma conotação qualitativa, porém não necessariamente ligada ao significado que passaria a ter com a ascensão da Bossa Nova. Designa, aparentemente, muito mais um tipo de diferenciação para com o tipo de estética advogada pelos “puristas do samba”, donde pode-se especular ainda se a qualificação “música moderna” não é dada pelos próprios folcloristas, espécie de anátema para com uma produção que julgavam incompatível com suas diretrizes estéticas. Por outro lado, as fontes arroladas indicam que tanto Jobim como Vinícius talvez não procurassem um confronto direto com estas

diretrizes, buscando talvez o estabelecimento de diálogos, tanto com estes agentes quanto na produção musical. A consagração comercial é neste sentido, fundamental para as possibilidades de efetivação deste novo postulado, “moderno”, na medida em que tanto um Jobim consagrado, como Vinícius atuam como referencial, não só junto à crítica, mas também junto à indústria fonográfica, na aceitação de João Gilberto:

“Acreditamos já não ser mais um ilustre desconhecido para o grande público fonográfico e radiofônico do país o jovem cantor que ora focalizamos no presente comentário. Sim, pelas circunstâncias do sério êxito assinalado através de suas esplêndidas interpretações, chama-se singelamente João Gilberto. Descobriram-no dois talentos, um sonhador passeando entre as estrelas, o inspirado poeta Vinícius de Moraes e essa surpreendente personalidade musical, Antonio Carlos Jobim. Logo com o primeiro disco reunindo *Chega de saudade e Bim Bom*, o rapaz deixou o mercado em polvorosa. Não ficou nisto. A sua fábrica acaba de propiciar-lhe a tão desejada chance: um long play.” Seção ‘Para sua discoteca’, por Claribalte Passos. Reportagem intitulada ‘Moço simples e grande artista’. Correio da Manhã 26/04/1959.

No entanto, a ascensão do violonista baiano pode ter representado uma clivagem na asseção do “moderno”, redefinindo os critérios de avaliação da canção. Em outros termos, a constituição de uma “música moderna” passa a adquirir novos significados qualitativos, em uma postura clara de confronto com o *tradicional*, como se pode observar na reportagem de Manchete, onde apresentam-se alguns paradigmas do “samba bossa nova” (sic):

“...a grande arma dos novos sambistas é o seu despreito pela técnica tradicional. As letras só rimam por acaso e as melodias são invariavelmente dissonantes. Também não é preciso ter voz para interpretar o novo gênero.(...) O cronista Stanislaw Ponte Preta, que parece ser entendido em questões de samba, diz que João Gilberto ‘canta para baixo’(...) Antônio Carlos Jobim, pai artístico e mestre de João Gilberto, escreve músicas às quais a voz do cantor se ajusta matematicamente.” Manchete, 5/12/1959, p.100.

Entretanto, as hipotéticas ressignificações do “moderno” no âmbito da canção ganham força não só pela atuação de João Gilberto, mas de variados agentes<sup>108</sup>, em diversas instâncias, ao longo do período 59/60, configurando uma discussão por demais complexa e que escapa aos limites deste trabalho. Por outro lado, a aproximação entre Jobim e João

---

<sup>108</sup> Preciso avaliar em que sentido colaboram para esta ressignificação por exemplo, as reportagens de Ronaldo Bôscoli ou ainda, a concepção de modernidade instaurada pela revista Senhor, neste período.

Gilberto, neste momento, e o seu afastamento ao longo dos anos 60 também remetem à um estudo mais aprofundado, que considere outras possibilidades de interpretação, para além da recorrente noção difundida pelos teóricos concretistas, da modificação do *comportamento artístico* de Jobim pelo contato com João Gilberto. No entanto, pode-se observar concretamente que, ao adotar um rigor construtivo e um despojamento crescentes e auto-conscientes, tanto nas composições, mas especialmente nos arranjos para os primeiros compactos de João Gilberto, Jobim distancia-se da sua produção analisada neste trabalho, aproximando-se de um ideal musical valorizado pelos teóricos concretistas.

Este parece ser o ponto central da discussão: a absolutização – histórica – de um conjunto de “obras primas” do compositor, identificadas com o ideal bossanovista de composição. Jobim parecia, neste sentido, sofrer algum tipo de recalque em relação à sua produção anterior à Bossa Nova, tanto que todas estas obras sequer aparecem em sua discografia (Chediak:1992) – com a exceção da *Sinfonia do Rio de Janeiro* – ao passo em que fez questão de incluir os compactos onde atuou junto à João Gilberto.

## **Capítulo III: As canções: múltiplas propostas (1953-1958)**

### **3.1. A análise da canção e suas possibilidades:**

Os inúmeros percalços na aproximação com um objeto fluido e polissêmico como a canção popular podem ser observados pela dificuldade no estabelecimento de metodologias que alcancem a multiplicidade de vetores incluídos tanto em sua linguagem interna quanto em sua recepção (Napolitano:2002). Neste sentido, este capítulo procura inicialmente estabelecer os parâmetros que norteiam a investigação pretendida, selecionando o instrumental necessário a partir de uma perspectiva crítica.

Tal seleção indica ainda a necessidade de “ajustamento” do instrumental analítico, na medida em que se procura uma mirada específica, qual seja, uma articulação entre o tratamento da canção como obra portadora de significados, através da investigação de seus parâmetros internos (forma, harmonia, melodia, interpretação, arranjo, letra) e os modos como estes significados são interpretados em determinados contextos (apreciações e análises já elaboradas sobre as mesmas).

O trabalho desenvolvido por Luiz Tatit configura-se como uma tentativa de captar os “planos de sentido” em que a canção se manifesta, por meio do estudo de suas leis de criação, objetivando o deslindamento de seu funcionamento interno, que revelam as especificidades da dicção dos cancionistas (Tatit:1996). Para o autor, “no mundo dos cancionistas não importa muito o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (Tatit:1996,09). Daí a sua predileção pelo estudo das articulações entre texto e melodia, presentes na canção.

Tatit considera que ao compor, o cancionista manobra simultaneamente a linearidade da melodia, que é contínua e a linearidade do texto, que é articulada. Neste processo, as vogais funcionam como perpetuadoras do fluxo melódico, ao passo que as consoantes interrompem sistematicamente as sonoridades, criando segmentações (Tatit:1996). A tensividade gerada pela intercalação entre continuidade/segmentação é o

material que o cancionista administra e dissemina ao longo da obra, excitando ora uma, ora outra.

‘Na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a narratividade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto’ (Tatit: 1996,09).

Desta forma, ao conseguir compatibilizar - através do gesto oral - tendências conflitantes como a articulação linguística e a continuidade melódica, o cancionista faz delas a sua *dicção*, capacidade inerente à sua formação. A preponderância da melodia, em sua articulação da fala cantada faz com que o compositor organize os demais parâmetros da canção: estabilizando as frequências dentro de um percurso harmônico, regulando uma pulsação e distribuindo os acentos rítmicos, criando assim “zonas de tensão”, que edificam “uma estabilidade e um sentido próprios para a melodia” (Tatit:1996,12). A partir destas ações, o cancionista, ao articular a voz em função de um texto, está sempre se referindo à estados de vida: estados de *enunciação*, estados de *paixão* e estados de *decantação*. Cada estado possuindo implicações melódicas, representadas por meio do controle dos vetores da continuidade e da segmentação, configurando-se numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. O processo todo se completa pela conjunção dos elementos da narrativa, que traduzem de maneira inteligível as emoções singulares descritas nas curvas melódicas (e vice-versa), finalmente materializadas pelo timbre vocal. Para Tatit, este é o tripé que sustenta a canção.

A idéia central de sua teoria<sup>109</sup> analítica repousa sobre a qualificação dos processos de *figurativização*<sup>110</sup> engendrados pelo cancionista. A maneira como a melodia é

---

<sup>109</sup> Os conceitos teóricos empregados em sua pesquisa foram desenvolvidos a partir dos modelos de análise da produção e compreensão do sentido, “seja ele veiculado pela pintura, pela literatura, pelo cinema ou pela canção popular” (Tatit:1996). Ressalta que alguns conceitos como “figurativização”, “tematização” e “passionalização” podem ser confundidos com seus homônimos, utilizados na análise discursiva dos textos. Entretanto sugere que por força do componente melódico da canção, suas acepções passaram a adquirir autonomia de uso, específico para a canção popular (Tatit:1996).

<sup>110</sup> Cf. Tatit “figurativização” corr esponderia ao processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto, sugerindo ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Por “passionalização” entende a disposição do compositor em investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, modalizando o percurso da canção com o /set/ e com os estados da paixão. “tematização” corresponderia ao processo inverso da passionalização, pois, “ao investir na segmentação e privilegiar os ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas

articulada ao texto gera, segundo Tatit, figuras de sentido ao ouvinte e sua conformação ocorre pela interação entre elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa do *eu* (enunciador) na canção, denominados *dêiticos* e as inflexões melódicas, denominadas *tonemas*, que organizam este texto de maneira entoativa, sendo que estas possuem apenas três possibilidades de realização, cada qual com significados específicos: ascendência, suspensão ou descendência.

Desta forma, ao dar preferência pela *continuidade* melódica, através do prolongamento das vogais, o cancionista transfere a tensão para a emissão alongada das frequências ou mesmo, em amplas oscilações da tessitura. A tensividade é portanto modalizada pelo estado do /ser/, sugerindo inação, introspecção. Daí o fato de “...a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de objeto e de desejo” (Tatit:1996,23). Por outro lado, ao privilegiar a *segmentação*, expressa pelos ataques consonantais a tensividade é transferida para os “...impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (Tatit:1996, 22), modalizando o discurso pelo /fazer/ e sugerindo a materialização de idéias, estados, personagens.

Como último patamar analítico, Tatit observa que as unidades linguísticas, mesmo que providas de autonomia semântica ainda obedeceriam à uma instância derradeira de organização, elaborada de acordo com um projeto integral para a canção, denominado *projeto narrativo*<sup>111</sup>. Entretanto, e apesar da verticalidade de seu modelo analítico, o autor reconhece que “...a extensão do sentido produzida por uma canção é certamente inatingível pela análise” (Tatit:1996,26). A partir desta constatação, a sua tentativa, afirma, é a de “esclarecer alguns aspectos de produção do sentido geral (...) aqueles que, independente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação da sua natureza” (Tatit: 1996,26). Desta forma a sua aproximação se desenvolve em duas frentes:

- a) a penetração no universo da canção pela via de sua própria linguagem;

---

em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (Tatit:1996, 22).

<sup>111</sup> “Enquanto as unidades menores de significado, como as palavras, por exemplo, expressam um sentido parcial aberto às mais distintas derivações no âmbito do ouvinte, o texto promove uma espécie de seleção qualitativa dos conteúdos, de acordo com uma gramática geral que não é mais apenas linguística. (...) Creio

- b) a identificação de traços específicos da obra e do autor através da localização de traços comuns que permitam identificar a sua dicção.

A sua análise portanto refere-se à um modelo de canção, construído a partir dos traços comuns à todas as canções, “à partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (Tatit:1996,26). À essa canção-modelo, o autor denomina “arqui-canção”, de onde podem ser extraídos *níveis de sentido*<sup>112</sup>, mediante a prática analítica.

A metodologia de análise da canção, a partir do instrumental teórico da semiótica, apresenta um enfoque globalizante ao tratar da correlação entre texto poético e musical. As relações de sentido entre um e outro parâmetro complementam-se na obra, tornando, neste sentido, inútil uma discussão em separado destes componentes. Porém, pode-se argumentar que os efeitos de sentido de uma canção ainda são mais abrangentes que a relação fala/canto. Com efeito, observa-se que nem sempre o texto poético-musicado, embora importante, seja conformador de sentidos unívocos para a obra. Parâmetros de arranjo instrumental e vocal, interpretação e mesmo de nuances timbrísticas obtidas nas gravações influem decisivamente, podendo mesmo redirecionar aspectos da sua compreensão e formação de juízos de valor.

Contudo, para Tatit, estes são parâmetros que podem ser cogitados, porém não mensurados, o que torna a sua análise direcionada à um modelo ideal de canção, fundamental como espelho das potencialidades e soluções criativas do compositor, porém de difícil precisão no exame do documento histórico.

Para a análise que se pretende neste trabalho, além dos processos de figurativização mencionados acima, procura-se recuperar da argumentação de Tatit a noção de *retradução*<sup>113</sup>, aqui considerada fundamental, na medida em que a obra musical, quando regravada, organiza séries de retraduições do plano inicial pretendido pelo compositor.

---

que a narrativa, ao organizar globalmente o sentido do texto, chega mais próximo daquilo que o ouvinte capta como conteúdo principal da composição” (Tatit:1996, 24-25).

<sup>112</sup> Para Tatit, estes níveis seriam:

1. O nível da arqui-canção, comum à todas as canções, formado em sua interseção, onde se encontram os conceitos de figurativização, passionalização e tematização;
2. O nível de cada canção, onde se pode verificar a originalidade das soluções adotadas pelo autor;
3. O nível dos efeitos de sentido captados na audição, que podem ser mencionados, porém não mensurados.

<sup>113</sup> “...o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, neste sentido, cancionistas” (Tatit: 1996,11).

Poderíamos acrescentar que estas retraduições atuam de maneiras diferenciadas de acordo com as circunstâncias de execução, padrões de gravação, tecnologias empregadas, etc. No caso aqui proposto, também serão citadas e analisadas algumas obras de Tom Jobim regravadas por intérpretes não necessariamente comprometidos com a *modernização* da canção. Na medida em que a *modernização* atua como um dos vetores de consagração para a música produzida pelo compositor neste período, a análise destas obras (onde se observam retraduições das versões originais) pode revelar outros elementos para o entendimento da consagração de Jobim no período anterior à eclosão da Bossa Nova.

Operando por outra perspectiva analítica, Walter Garcia centra seus esforços na compreensão dos processos rítmicos utilizados na técnica de condução do violão de João Gilberto, na medida em que este promove, através da famosa “batida”, uma reorganização da tradição musical brasileira (Garcia:1999). Garcia recupera as principais fórmulas rítmicas produzidas ao longo das décadas de 40 e 50 e responsáveis, em seu entendimento, pela caracterização de gêneros como o samba e o samba canção, para, num segundo momento, explicitar como estas fórmulas são reprocessadas pelo violão do intérprete baiano. Neste sentido, sua pesquisa é elucidativa da originalidade dos procedimentos inaugurados por João Gilberto, ao mesmo tempo em que comprova, em bases técnicas e a partir dos documentos sonoros originais<sup>114</sup> a importância deste no estabelecimento de uma nova concepção musical. A sua perspectiva histórica no entanto, choca-se com a premissa do trabalho aqui proposto na medida em que, como já advertiu Marcos Napolitano, Garcia assume uma dimensão positiva para a categoria *modernização*, tomada como evento natural de um movimento evolutivo (Napolitano:1999). Suas proposições estarão portanto, sofrendo interpelações ao longo deste capítulo, tendo-se em vista que seu trabalho também focaliza algumas das fontes musicais aqui citadas.

José Paulo Tiné procura ressaltar em seu trabalho a natureza específica da música popular, como um fenômeno urbano, resultante da sobreposição de elementos permeados pela indústria de comunicações, responsável pela divulgação dessas manifestações, tendo em vista o domínio da tecnologia de reprodução mecânica dos eventos sonoros (Tiné:2001). A reprodução mecânica de obras musicais é, para o autor, fator responsável pela manutenção “...de um tipo de oralidade da música popular” (Tiné:

---

<sup>114</sup> A sua análise se desenvolve a partir da observação dos fonogramas originais, LP's e 78 rpm.

2001,08). Entretanto, observa que “...o legado dessa música sempre dependeu e depende de um meio de fabricação, divulgação e distribuição que, em última análise, encontra-se em poder de grandes corporações” (Tiné: 2001,08). Existiriam contudo, “brechas” na indústria cultural por onde “grandes expoentes” das manifestações musicais encontrariam seus espaços. Este ponto de vista conflui para a conclusão de que o cânone artístico é construído em função da qualidade de certas obras e certos autores, que acabam por impor seu estilo. Neste processo, caberia à Musicologia funcionar como referencial ao ratificar – ou não – este cânone, divulgando-o para a “comunidade musical” que, mesmo à revelia da indústria cultural, poderia consagrar um novo “grande mestre” (Tiné:2001).

Portanto, os compositores que o autor se propõe a examinar constituem, em sua opinião, o cânone de três diferentes épocas na música popular brasileira. Tom Jobim, por sua vez, é descrito como “...o compositor da Bossa Nova por excelência”, decorrendo deste pressuposto a escolha das obras do compositor a serem analisadas, consideradas pelo autor “verdadeiros clássicos” (Tiné:2001,11). Neste sentido, seu estudo funciona como um contraponto às análises aqui empreendidas, na medida em que ratificam um cânone de “obras primas” do compositor, sem contudo questionar as bases históricas e culturais que formulam tal concepção.

Na definição e escolha de suas fontes, Tiné optou pela utilização das gravações originais, confrontadas com a transliteração de elementos (arranjos) não editados, tendo neste método um ponto em comum com as análises aqui empreendidas. Contudo, destaca que as suas análises não são organizadas a partir da cifragem dos acordes, mas sim, dos sons transliterados para a pauta, e a partir daí, com o procedimento de redução analítica de H. Schenker.<sup>115</sup> Nessa perspectiva, desloca sua atenção exclusivamente para os fenômenos musicais, desconsiderando a relação entre letras e música<sup>116</sup>. Como resultado, Tiné chega ao detalhamento dos processos composicionais de Tom Jobim, especialmente nos quesitos de construção melódica e harmônica, bem como na configuração formal das obras analisadas.

---

<sup>115</sup> Sobre a metodologia analítica de Shenker, ver Dunsby:1988, especialmente Part II.

<sup>116</sup> “Em todas elas (obras) Jobim compôs as músicas em parceria com terceiros que, na maioria dos casos, compunham apenas as letras (Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, etc.) fato que justifica o ponto exclusivamente instrumental deste trabalho, excluindo a relação letra-música” (Tiné:2001,11)

Como procedimento de análise harmônica, o processo metodológico de José Estevam Gava surgiu em decorrência de seu estudo sobre a Bossa Nova, precisamente no momento em que o autor, procedendo a verificação do corpo bibliográfico existente sobre o assunto, comenta um descompasso existente entre a frequente tentativa de explicitação de fenômenos musicais através de *chichés* poéticos e/ou literários (Gava:2002). Desta forma, Gava organiza seu método analítico baseando-se em critérios de praticidade e objetividade, no sentido de permitirem uma explicitação em termos técnicos dos elementos em foco. Mais do que uma mera questão de linguagem, a tônica da sua preocupação parece ser a de enquadrar um objeto abstrato como o percurso harmônico<sup>117</sup> de uma obra musical, dentro de parâmetros que permitam a sua real avaliação.

Neste sentido, busca restringir a sua análise, em uma amostragem quantitativa, orientando seu critério de seleção em torno de dois vetores: cronológico, enfocando obras compostas e lançadas em disco entre os anos de 1958 e 1962, não restando dúvidas quanto a datas, títulos e autores; e outro, pela importância “histórica”, constando as obras escolhidas – sob a forma de citação e/ou comentário – em pelo menos um dos livros arrolados na sua bibliografia básica.

Entretanto, o objetivo central do trabalho parece ser o de comprovar, através da análise, a existência de uma “ponte” musical entre o samba brasileiro da década de 1930, que o autor denomina “Velha Guarda” e a Bossa Nova. Partindo da premissa que não haveriam entre estas duas correntes musicais, diferenças acentuadas de Função<sup>118</sup> no discurso harmônico, prossegue em uma análise comparada entre os procedimentos harmônicos de ambas, utilizando-se de praticamente os mesmos critérios de seleção já mencionados acima, com a diferenciação das datas, além de um quarto critério, para as canções do “estilo” “Velha Guarda”: a ampla difusão, que conferiria relevância a estas obras como representativas de um gênero ou estilo (Gava:2002).

Contudo, o maior problema na condução de sua análise parece estar na própria desconsideração das versões originais das canções, na medida em que, na ânsia em proceder a “comparação” dos “estilos”, o autor promove ao que parece, uma reelaboração

---

<sup>117</sup> “A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes” Cf. Sadie:1994, 407.

<sup>118</sup> Em Harmonia Funcional, “função” refere -se à possibilidade sensorial de um determinado acorde, basicamente, se uma função de repouso ou tensão dentro do discurso.

das harmonias originais. Para maior clareza fiquemos com a definição da metodologia empregada, nas suas palavras:

‘Selecionadas as vinte peças de estudo, transcrevi suas linhas melódicas com base nas gravações originais de lançamento. (...) O passo seguinte foi *preparar* as harmonias VG e BN para cada uma das vinte músicas, tarefa que, por questões de rigor e isenção foi confiada a músico profissional (...) bem familiarizado com o ato de fazer música intuitiva e sensorialmente. (...) A esse músico solicitou-se a *elaboração de harmonias* VG e BN para todas as vinte músicas, devendo ele, para tanto, basear-se nas gravações originais fornecidas, mantendo as tonalidades’(Gava:2002,113 grifo nosso).

Depreende-se da explicação do autor que as linhas melódicas das canções em exame são exatamente as mesmas das gravações originais, o que não fica claro com relação às harmonizações. O cuidado com o ‘rigor e a isenção’ ao convidar um músico profissional, deve ser louvado. Contudo, a elaboração ‘de harmonias’ e não a transcrição *das harmonias*, apenas ‘baseando-se’ nas gravações originais, gera dúvidas quanto à fidelidade destas em relação às originais gravadas. Mais grave porém é o procedimento que busca amparar a comparação das linguagens BN e VG, pressuposto do trabalho, senão vejamos:

‘Com as amostras Velha Guarda, a tarefa consistiu em: a) transcrever suas harmonias para violão; b) criar para elas harmonias de caráter BN. Com as amostras Bossa Nova a tarefa foi de: a) transcrever suas harmonias o mais fielmente possível; b) criar para elas harmonias de caráter VG, *usando acordes mais simples e apenas suficientes para fornecer apoio harmônico às melodias*’ (Gava:2002, 113 grifo nosso)

Ao buscar a criação de harmonias com ‘caráter’ Bossa Nova ou Velha Guarda, para o seu processo de análise comparada o pesquisador acaba por depender demasiado de um procedimento de recriação, porque não dizer, ‘artístico’ do profissional para o qual confia este trabalho. Sem questionar as capacidades deste, pode-se objetar entretanto que, ao efetuar tal tarefa, o músico – que é um criador – coloca em atividade toda uma rede de relações próprias, inerentes ao seu aprendizado, às suas influências e que pode-se especular, podem ultrapassar o ‘ato de fazer música intuitiva e sensorialmente’. Assim, é o próprio autor quem admite que ‘(...) uma mesma melodia pode comportar diversas opções de

acompanhamento, todas dependentes das idiossincrasias, capacitação, originalidade, estilo e sensibilidade de cada arranjador envolvido no fazer musical” (Gava:2002,114)

Talvez ciente destes problemas é que o autor acabe por revelar uma orientação sua que por sua vez denota um juízo de valor, intrínseco à própria formulação, ao solicitar para efeitos de comparação, a criação, nas músicas de Bossa Nova, de harmonias de “caráter” Velha Guarda, usando acordes “mais simples” e “apenas suficientes” para fornecer apoio harmônico às melodias. Nesta orientação o autor revela *a sua* concepção das funções harmônicas na música “Velha Guarda”, sem contudo amparar -se em um estudo que comprove as suas posições, e isto, sem questionar o critério do “caráter” que um percurso harmônico qualquer possa ter.

A maior inconsistência metodológica contudo, que pode esvaziar as conclusões do livro, é a opção em não se deter na análise dos percursos harmônicos *originais*, presentes nas gravações *originais* das obras em questão, para a qual o autor, tentando justificar o injustificável:

“(...) cabe aqui esclarecer que as linhas harmônicas *tradicionais* (Velha Guarda) e bossanovistas aqui apresentadas não têm a pretensão de ser versões definitivas nem as *mais corretas e absolutamente fiéis* a ambos os estilos. Pelo contrário, devem ser tidas como amostras de possíveis acompanhamentos, elaboradas e transcritas com a intenção básica de servirem de matéria bruta para o estudo aqui proposto” (Gava:2002,114 grifo nosso)

Ao optar por “possíveis acompanhamentos”, o autor acaba por não realizar o seu objetivo que é o exame da linguagem harmônica da Bossa Nova. Para tanto seria necessário, (senão imprescindível) uma análise das obras tais como elas aparecem em suas *gravações originais*, enquanto documentos portadores de significados, e portanto passíveis de exame em si.

Neste sentido, seria interessante contrapor à metodologia do autor as palavras de Carl Dahlhaus, citadas por Arthur Netrovski, pois “...a análise é essencial para compreender não apenas o estabelecimento do cânone, mas também os desvios e contradições na história da recepção, que por si só é insuficiente” (Netrovski:2000,91). Ao proceder pelo estudo do que *lhe parecem* ser as obras em questão, Gava acaba por

desenvolver uma discussão enviesada, chegando obviamente a conclusões que, a rigor, já configuravam-se prontas antes da pesquisa e análise empírica.

### **3.2. As canções de Jobim: leituras e análises.**

As canções aqui selecionadas apresentam as múltiplas facetas da produção jobiniana no período em recorte. Foram portanto escolhidas como possíveis exemplos de projetos aparentemente antagônicos, na medida em que apresentam tanto elementos de uma musicalidade *moderna* a ser consagrada *a posteriori* como também, um tipo de direcionamento estético aberto a modelos que viriam a ser considerados ultrapassados pela ascensão da Bossa Nova. Justificam-se portanto como fontes para o entendimento da produção de Jobim neste período, a partir de uma perspectiva sincrônica.

Dentro deste grupo de canções aparecem obras de grande êxito comercial com outras, de menor divulgação. Entretanto, a importância de uma maior ou menor divulgação comercial seja talvez secundária diante da possibilidade de dimensionamento das múltiplas diretrizes estéticas presentes na atuação de Jobim neste momento que estas fontes parecem indicar. Por outro lado e independentemente do grau de divulgação que tiveram, por terem sido lançadas comercialmente estas canções podem traçar um panorama das estratégias de fixação e atuação do compositor no cenário da música popular. Neste sentido, estas canções recontam a sua trajetória e os canais de inserção que teve no mercado do disco, como profissional. Além disso, observou-se até aqui que a consagração de Jobim neste momento não é exclusivamente tributária da veiculação de obras de concepção estritamente “avançada”, sendo que outras, considera das menores, e intérpretes aparentemente deslocados de discussões sobre a modernização da canção também atuam como agentes importantes neste processo.

Neste sentido, a análise aqui empreendida – em que pese tratar-se de uma investigação historiográfica e não musicológica – procura deter-se mais demoradamente no

exame da linguagem interna destas obras, na medida em que – através da análise – pode-se estabelecer pontos possíveis de contato entre obras relegadas à um plano secundário em sua produção, com outras, tidas como exemplos de um vanguardismo antecipador.

O vetor analítico procura articular o exame da linguagem interna das canções em seus elementos constitutivos (forma, harmonia, melodia, letra, condução rítmica) com outros aspectos geradores de sentido presentes nos arranjos e interpretação, que embora sejam de difícil mensuração, podem confluir para uma melhor compreensão das obras. São ainda apontados outros aspectos, retirados de leituras e análises promovidas por outros agentes, no sentido de recuperar os embasamentos técnicos presentes nas formulações de juízos de valor. Estas análises vêm portanto, aprofundar a discussão levantada pela descrição das obras efetuada no capítulo II.

Finalmente é preciso ressaltar que uma análise com maior grau de precisão demanda maiores esforços reflexivos e espaço, o que torna o *corpus* aqui selecionado um tanto restrito, em uma produção total de aproximadamente 64 canções. Cabe observar ainda que as descrições e análises foram realizadas a partir da observação e transliteração das gravações originais – salvo indicações – e que portanto, em alguns casos diferem das versões publicadas no “Songbook Tom Jobim” (Chediak:1992) e mesmo, no “Cancioneiro Jobim” (Jobim:2001).

### 3.2.1. *Tereza da praia*

Composição de Jobim e Billy Blanco, *Tereza da praia* foi lançada em julho/1954, pela Continental, com a interpretação de Lúcio Alves e Dick Farney e arranjos de Jobim. A canção é um diálogo entre os dois intérpretes que aqui são protagonistas de uma disputa pelo amor de uma jovem, a *Tereza da praia*. A forma coloquial da letra, onde Dick e Lúcio tratam-se pelos nomes próprios, narrando um ao outro seus encontros e desencontros com a moça até constatarem ser ela a mesma pessoa não deixa de ter uma ligação com outras obras de Jobim no período, na medida em que a tônica do discurso é a impossibilidade do amor.

Recorre-se à utilização de metáforas para a descrição da impressão desfavorável causada em ambos ao perceberem o comportamento volúvel desta: “Tereza da praia não é de ninguém...” A referência à um comportamento feminino não compatível com as intenções dos protagonistas é o motivo da desistência de ambos ao resolverem a disputa, deixando Tereza “...aos beijos do sol” e “abraços do mar”.

Letra:

Dick Farney: Lúcio!

Arranjei novo amor no Leblon<sup>119</sup>

Que corpo bonito

Que pele morena

Que amor de pequena

Amar é tão bom

Lúcio Alves: Óh Dick

Ela tem um nariz levantado

Os olhos verdinhos

Bastante puxados

Cabelo castanho

Dick Farney: E uma pinta do lado

Lucio Alves: é a minha Tereza da praia

Dick Farney: se ela é tua, é minha também

O verão passou todo comigo

Lucio Alves: e o inverno pergunta com quem...

Ambos: então vamos

A Tereza na praia deixar

Aos beijos do sol

E abraços do mar

Tereza é da praia

Dick Farney: não é de ninguém

Lucio Alves: não pode ser tua

Dick Farney: nem tua também...

Naves observa que o tratamento “leve” dispensado à obra atenua a sobriedade da temática, ou seja, ao mesmo tempo estabelece uma ponte entre o tratamento estético e o

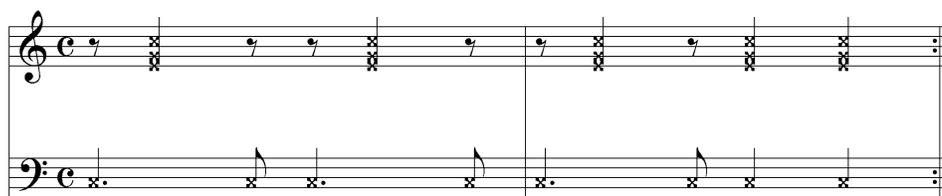
---

<sup>119</sup> Segundo Castro (Castro:1990), a citação do Leblon remete à um clima de licenciosidade, sendo que esta praia seria um refúgio para o sexo descomprometido, por ser praticamente deserta naquela época.

gênero. Desta forma contrapõe-se ao clima ‘pesado’ ou ‘escuro’, intimamente ligado ao samba-canção abolerado de *Incerteza*:

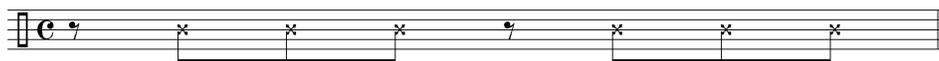
‘Nesta canção, letra e música se harmonizam para expressar uma situação conflituosa e ao mesmo tempo carinhosa entre dois amigos em idílio com a mesma musa da praia do Leblon. Ao invés do clima *noir* de "Incerteza", em que se vive "uma noite sem Lua", "Teresa da praia" é solar, concebida com muito espírito. Assim, os dois amigos desistem da disputa pela musa e resolvem "Teresa na praia deixar/ aos beijos do Sol/ e abraços do mar". A música, um samba-canção concebido à maneira de um *sambablue* (Cabral, 1997), contribui bastante para a leveza e o humor da composição” (Naves:2000).

Embora seja classificada como *Samba* no selo da gravação, é perceptível na obra uma acentuação rítmica de samba-canção nos instrumentos harmônicos, notadamente o violão e o piano:



Exemplo 1: *Tereza da Praia*. Aspectos da condução rítmica nos instrumentos harmônicos.

Condução esta que é entremeada por um ostinato da percussão que em muito lembra as conduções do bolero, conforme se pode observar na célula:



Exemplo 2: *Tereza da Praia*. Aspectos da condução rítmica na percussão

O arranjo, concebido para um grupo relativamente pequeno de instrumentos, se comparado com as gravações anteriores de Jobim, não aparenta ser escrito, isto é, com todas as partes executadas conforme indicações da partitura, mas sim, um guia geral com a

melodia principal e seus respectivos acordes que os músicos acompanham de maneira mais ou menos livre. A exceção fica por conta do interlúdio instrumental que aparenta indicar o momento exato ou o número de compassos para cada um dos solos, basicamente a repetição instrumental (ainda que com ligeiras variações) da melodia principal, alternada entre acordeon, clarinete e guitarra. Pode-se observar também neste arranjo uma combinação de instrumentos que remete (pelas dimensões) ao ambiente de boate ou de pequeno show: bateria com vassourinha, baixo, piano, guitarra, clarinete e acordeon.

Formalmente, *Tereza da praia* é composta em uma estrutura AABA' de 32 compassos, tendo ainda uma introdução instrumental e coda. Sua parte A é composta por um período de 16 compassos, subdividido em duas frases de 8 compassos cada, com características melódicas idênticas, embora seus finais sejam suspensivo e conclusivo, respectivamente.

Exemplo 3: *Tereza da Praia*. Estrutura melódico/harmônica da parte “A”

Os motivos (ou figuras), repetidos quase que literalmente em ordem ascendente (“que corpo bonito, que pele morena, que amor de pequena...”), resolvem descendentemente da primeira vez (“amar é tão bom”), e permanecem em suspensão na repetição (“è uma pinta do lado”) que, sobre um acorde dominante ( $C7b5$ ), remete à parte B. Esta apresenta um tipo de variação rítmica do material melódico, baseada em quiálteras, porém em uma estrutura simétrica de 8 compassos, organizada segundo um jogo de perguntas (“...é a minha Tereza...”) e respostas (“...se ela é tua é minha...”) repetidas literalmente terça menor abaixo e alternadas pelos intérpretes na seguinte ordem: Lúcio pergunta/Dick responde/Dick pergunta/Lúcio responde.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. Above the notes are chords: Fm7, Bb7, EbMaj7, Dmin7, G7, and Cmaj7. The notes are grouped into triplets. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6 through 10. Above the notes are chords: Fm7, Bb7, EbMaj7, Dmin7, A7(b9), and Dm7. The notes are also grouped into triplets.

Exemplo 4: *Tereza da Praia*. Estrutura harmônico melódica da parte “B”

A reexposição do material melódico (A') se dá em uníssono pelas duas vozes, porém com uma mudança na parte final da frase, estendida com a repetição dos mesmos motivos de A, agora em direção descendente, rumo à resolução na nota *dó*. Esta alteração na frase coincide com a conclusão dos protagonistas sobre o destino da personagem em disputa (“...Teresa é da praia, não é de ninguém, não pode ser tua, nem tua também...”). É importante salientar ainda que, na *coda*, esta mesma frase é cantada em paralelismo de quarta justa (“...não é de ninguém...”), em cromatismo não apresentado anteriormente, solução que confere ao final um caráter inusitado, pela dissonância, mas ao mesmo tempo, permite a visualização das duas vozes.

Em *Tereza da praia*, Jobim utiliza um tipo de projeto narrativo que também é utilizado em *Garota de Ipanema*, canção ícone da Bossa Nova<sup>120</sup>. Em uma canção de duas partes, o compositor opera com a noção de tematização em A, com a formação das figuras, pela ênfase nos ataques consonantais e nos impulsos somáticos; já na parte B, o percurso é modalizado pela /paixão/, privilegiando-se as durações nas notas longas das vogais, ao passo em que o projeto narrativo enfatiza – nos dois encunciadores – a disjunção com a amada. Neste sentido *Tereza da praia* e *Garota de Ipanema* assemelham-se, ainda que guardadas as devidas diferenças no registro interpretativo e timbrístico, pois ambas articulam princípios opostos (tematização/passionalização) em suas partes. Por outro lado, os procedimentos de variação melódica aqui encontrados revelam pontos de contato com obras posteriores do compositor como revela Tiné (Tiné: 2001). Em *Chega de Saudade*, o

autor observa procedimentos de extensão da frase final de *B* com finalidade de coda; em *Insensatez*, a repetição transposta de frases e motivos.

Sem esquecer que o mote da canção é o encontro entre Lucio Alves e Dick Farney, pode-se observar na interpretação de ambos a tentativa de manter um clima aparentemente informal, como uma conversa entre amigos, reforçada pela caracterização das frases. Assim, Dick Farney descreve a seu “amigo” sua nova namorada em *A*, no que é seguido por Lúcio na repetição da frase. A entrada na segunda parte da canção intensifica o diálogo, cabendo a cada um não mais um período inteiro e sim, pequenos motivos, onde reconhecem estar disputando a mesma pessoa. Em seguida, ambos cantam em uníssono a decisão de abandonar a moça aos “...beijos do sol e abraços do mar...”. Na *coda*, novamente o dueto, agora em intervalação de quartas justas a reforçar o quase aviso de que Tereza “...não é de ninguém...”. Ressalte-se que o tipo de articulação de ambos os intérpretes tende a “amaciar” a divisão rítmica com a utilização recorrente ao *rubato*; por outro lado, o fraseado quase sem notas longas praticamente obriga uma emissão quase falada do canto, dificultando o uso do *vibrato* ainda que se possa percebê-lo com mais ênfase na parte *B* e nas fermatas da *coda*.

A harmonização da canção segue o padrão | IIm – V7 – I – VI7(alt)| em sua parte *A*, construída na tonalidade de Dó maior, onde o acorde alterado no sexto grau (A7b9) funciona como dominante individual do segundo grau (Dm7), reiniciando a sequência. No entanto, com a adição de uma cadência extra | Fm7 – Bb7 – Eb7M| emprestada à tonalidade de Mi bemol maior, a base harmônica é aumentada, com outra coloratura. É bom lembrar que esta nova cadência está uma terça menor acima da tonalidade original, e contribui para a colocação da frase inicial de *B* (“...é a minha Tereza...), que depois retorna ao seu contexto original (em Dó), terça abaixo. Jobim utiliza nesta canção tanto um tipo de linguagem harmônica triádica, como também acordes mais densos, com a inclusão de tensões como o caso das nonas menores (G7b9, A7b9), décimas terceiras (A7b13, Bb7b13, G13) e ainda, o cromatismo da frase final da *coda*: |F7M - E7M - Eb7M - Db7M - C7M|. Tiné também observa como característica da linguagem harmônica do compositor – ao menos no repertório por ele pesquisado – a predominância de dominantes e cadências secundárias e acordes de empréstimo modal (Tiné: 2001).

---

<sup>120</sup> Para análises de Garota de Ipanema, ver Tatit:1996,173-174; Tatit:1998, 151-156.

### 3.2.2. *Hino ao sol*

Um dos movimentos da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, composta por Jobim e Billy Blanco e lançada em LP pela Continental em dez/1954, tinha como intérpretes Dick Farney, Os Cariocas, Gilberto Milfont, Elizete Cardoso, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Emilinha Borba, Nora Ney, Jorge Goulart, além de arranjos de Radamés Gnatalli.

Nesta obra, dedicada à cidade do Rio de Janeiro o autor/habitante da zona sul narra suas impressões da cidade, suas paisagens e sua “fauna urbana”, sempre dentro de uma perspectiva exortativa. Neste sentido, imprime a sua visão de uma Zona sul idílica, da noite e seus ambientes e do morro, *locus* de autenticidade e pureza na música popular. A *Sinfonia* narra as impressões de um dia na cidade, tendo como elo entre as partes o tema “Rio de Janeiro que e u sempre hei de amar/ Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar”, apresentado ora em coro, ora em textura instrumental<sup>121</sup>. *Hino ao sol* tornou-se, no conjunto da *Sinfonia*, uma obra emblemática, ao ser citada como uma das primeiras expressões de uma estética bossanovista, segundo Brasil da Rocha Britto (Britto, *in* Campos: 1968).

Letra: ‘Eu quero morrer num dia de sol

Na plenitude da vida  
Tão bela e querida  
Que acaba amanhã, amanhã  
Quem sabe  
Eu voltarei outra vez  
Num raio claro de sol  
Num pingo de chuva  
Que cai de manhã  
No meu Rio...”

Nesta obra pode-se observar o uso de toda a orquestra, inclusive sua seção rítmica, porém com uma massa sonora conduzida em um plano inferior ao da voz. A textura orquestral por sua vez, é homofônica, funcionando como apoio harmônico à voz, exercendo papel fundamental nas curvas de dinâmica e ressaltando determinadas passagens rítmicas com ataques em bloco dos metais. Neste sentido, o tipo de escrita – essencialmente

homofônica – onde as cordas apresentam papel fundamental, remete ao tipo de orquestração das baladas românticas que notabilizariam Dick Farney ao longo dos anos 40 e 50.

Em outras palavras, um arranjo contrastante, que colide com a máxima de uma música anti-contrastante, como advogava Britto (Britto, *in* Campos: 1968). Por outro lado, é perceptível neste arranjo o embrião de uma idéia bastante enaltecida pelos teóricos do vanguardismo bossanovista. Na passagem em que o intérprete canta “...num *pingo* de chuva...”, a orquestra responde com uma nota *lá*, estabelecendo um tipo de comentário musical que, noutro tipo de desenvolvimento viria a ser muito utilizado pelo próprio Jobim, como em *Samba de uma nota só* ou *Desafinado*, por exemplo.

A harmonização do tema, embora escrita em Eb, é modulante, harmonicamente instável, o que confere à canção um caráter transitório, como uma ponte ligando a exposição inicial do tema principal (“Rio de Janeiro...”) à marcha *Coisas do dia*. Neste sentido, a construção harmônica constitui-se pela repetição de dois tipos de movimentos cadenciais, transpostos para tonalidades diferentes. Assim, tem-se a cadência: III<sup>m</sup>7b5 – V7b9 – I7<sup>M</sup> ou I6<sup>9</sup> primeiramente em Dó, e depois em Lá; logo depois, um movimento, iniciado em A7<sup>M</sup>(9) e que se conclui em C#m7, por aproximação cromática ascendente do baixo e com a utilização de acordes diminutos como dominantes. Os acordes utilizados apresentam a inclusão de tensões como as nonas menores.

Formalmente, a obra apresenta-se como um interlúdio de 8 compassos, que são repetidos, ligando as duas primeiras exposições do tema da obra (“Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar...”).

Exemplo 5: *Hino ao Sol*. Estrutura melódico harmônica.

<sup>121</sup> Para uma análise fundamental da “Sinfonia do Rio de Janeiro”, ver Kuehn:2004.

Composta por uma frase de 8 compassos, de caráter cromático, onde motivos curtos são repetidos literalmente ou com ligeiras variações na configuração. O primeiro motivo (“...morrer num dia de sol...”) é repetido terça menor abaixo (“...na plenitude da vida...”) gerando, a partir daí, um movimento ascendente (“...tão bela e querida...”) que é repetido segunda menor acima (“...que acaba amanhã...”). Pode-se ressaltar ainda, como pontos de apoio propícios para vibratos e crescendos na voz e aproveitadas pelos intérpretes, as notas longas de (“...eu quero/quem sabe”).

A interpretação de Dick Farney sugere um clima intimista para a obra, operando num registro de intensidade em que a voz procura evitar grandes sonoridades, embora apresente pequenas variações de dinâmica. Neste sentido, o canto de Dick Farney nesta obra remete à tradição de interpretação onde a voz é o elemento central da composição, embora o tratamento das intensidades seja mais contido. Existem ainda outros elementos que sobressaem-se no registro: o uso do *legato*, combinado ao *rubato* contínuo tende a diminuir a precisão rítmica dos ataques da voz, que busca apoio no *vibrato* das notas longas dos motivos.

### 3.2.3. *Foi a noite*<sup>122</sup>

Composição de Tom Jobim e Newton Mendonça, teve em sua gravação original a interpretação de Sílvia Telles e arranjo do próprio Jobim. Gravada em 06/1956, teve seu lançamento em disco adiado até 08/1956. O sucesso de *Foi a Noite* proporcionou o surgimento de outras três regravações, ainda em 1956, com Helena de Lima, Osny Silva e Caubi Peixoto, respectivamente. No período 1953/1958, *Foi a noite* teve ainda outras sete regravações, com Tito Madi (1957/Continental); Almir Ribeiro (1957/Copacabana); Sílvia Telles (1957/Emi-Odeon); Radamés Gnatalli (1958/Continental); Isaura Garcia (1958/Emi-Odeon); Carlos José (1958/Polydor); Agostinho dos Santos (1958/Polydor). Além disso,

---

<sup>122</sup> A versão transcrita nesta análise corresponde às gravações de Sílvia Telles, Helena de Lima e Osny Silva, respectivamente. Neste sentido, e principalmente a primeira, diferem da versão publicada no Cancioneiro Jobim (Jobim:2001), tanto em tonalidade, como na rítmica da melodia.

esta canção aparece na produção da Atlântida “O cantor e o milionário” (1958) com o ator Anselmo Duarte sendo dublado por Almir Ribeiro (Augusto:1999)

A temática da obra é a do desencanto amoroso, organizado em torno da mitologia da noite e seus amores mal correspondidos, tão ao gosto da canção de fossa (Desencanto, ilusão, saudade, distância do ser amado, etc.). O texto é cantado na primeira pessoa, em tom de solitária constatação, onde a enunciante conclui que sua crença em um amor mal correspondido teria sido influenciada pelo ambiente de sedução da noite. Em um primeiro momento (primeira estrofe) conclui sobre os motivos que a teriam feito acreditar na volta de um amor mal correspondido: o ambiente da noite, onde o mar e a lua atuam como elementos fundamentais na concretização de uma “ilusão”. O álcool (“eu bebi talvez”) aparece também como fator desconcertante para certezas de outrora. Na segunda estrofe porém, a única certeza é a da distância do ser amado, permeada pela esperança da felicidade expressa na ilusão de uma volta. Uma esperança porém que é fugaz, logo cedendo espaço para o ceticismo gerado pela constatação do engano.

Letra:

“Foi a noite  
Foi o mar, eu sei  
Foi a lua  
Que me fez pensar  
Que você me queria outra vez  
E que ainda gostava de mim  
Ilusão  
Eu bebi<sup>123</sup> talvez  
Foi amor  
Por você bem sei  
A saudade aumenta com a distancia  
E a ilusão é feita de esperança  
Foi a noite  
Foi o mar eu sei  
Foi você”

---

<sup>123</sup> No songbook Tom Jobim (Lumiar: 1990) a letra grafada é “...eu bebi talvez...”. Nos encartes das edições gravadas a letra grafada é “...eu disse talvez...” (Revivendo, RVCD 110) e “...eu vivi talvez...” (Revivendo, RVCD 143)

A interpretação de Silvia Telles procura ressaltar a intimidade do tema, procurando na colocação da voz, um tom de conversa. A dinâmica da voz entretanto, é tributária de um tipo de interpretação que liga a dramaticidade do texto cantado – ou adensamento do discurso musical – com intensidade vocal, ainda que operando em um registro mais contido. Assim, quanto mais densa a passagem, maior a intensidade vocal, perceptível no trecho onde a música caminha para a subdominante. Neste sentido, parece clara a sua opção pelo uso contínuo do *rubato*, de forma a dramatizar determinadas passagens da letra. Por outro lado, a intérprete evita o uso ostensivo do *vibrato*, muito embora se possa perceber nas notas mais longas um tipo de *tremolo*, ainda que de pouco volume.

*Foi a noite* é uma canção representativa na trajetória de Jobim neste período, pois em torno desta obra originou-se – *a posteriori* – uma noção de ruptura, alimentada em grande parte pela crônica e pela visão de um agente pouco notado no panorama em questão, o produtor e compositor Aloísio de Oliveira, que diria:

“Entrei no estúdio ignorando a música, o arranjo e a intérprete. (...) O impacto que tive é até hoje indescritível. A construção melódica era uma coisa inteiramente nova dentro dos padrões brasileiros. O arranjo simples, impecável, fornecia uma sequência harmônica que enaltecia a melodia de um modo incomum. A interpretação era genial. Silvia Teles conseguia com sua voz rouca e suave penetrar dentro da gente e mexer com todas as nossas emoções. Bem, eu estava definitivamente diante de uma coisa que não esperava encontrar. Era a bossa nova na sua maior expressão.” (Oliveira *apud* Severiano: 1997)

Walter Garcia relativiza as palavras de Aloísio de Oliveira, com relação a possíveis elementos antecipadores da Bossa Nova em *Foi a noite* (Garcia:1999). No entanto, em sua análise para esta canção, centrada nos quesitos interpretação e arranjo, o autor acaba por incorporar o ideal estético de *simplificação* na formulação de avaliações de cunho valorativo. Neste sentido, não obstante observe uma “...simplificação no ritmo do acompanhamento”, Garcia pondera que “...a própria intérprete revela exc esses indesculpáveis (...)” (Garcia:1999,84). A sua observação das características interpretativas de Silvia Teles revela que:

“A verdade, porém, e apesar da importância de sua participação no movimento, é que esta cantora nunca deixou de se impregnar do falso sentimentalismo e da potência vocal, mesmo que, com o tempo,

resfriasse sua interpretação. Mas, nesse 1956, ela realmente ainda está a meio caminho entre o arroubo melodramático e a naturalidade do canto-falado (...)” (Garcia:1999,84).

Formalmente, *Foi a noite* é uma canção AB de 16 compassos mais *coda* de 3 compassos em compasso quaternário, sendo que cada parte é composta por dois períodos de 8 compassos.

Exemplo 6: *Foi a noite*. Estrutura melódico/harmônica da parte “A”.

No primeiro período prevalecem movimentos curtos em graus conjuntos, repetindo-se os motivos em sobre graus diferentes. O motivo-base ré-mib-dó-dó (“foi a noite”) aparece, ainda que variado em sua configuração rítmica e melódica nos versos “foi o mar eu sei” e “foi a l u - a”, e na segunda parte em: “ilusão”, “eu bebi talvez”, “foi amor”. Também na coda, em “foi a noite”, “foi o mar eu sei”, “foi você”, nesta última, resolvendo descendentemente na tônica.

Na segunda parte observa-se uma inversão na direção melódica, até então descendente, para um salto ascendente de 7<sup>a</sup> menor em “por você, bem sei”, inaugurando outro tipo de movimentação, mais intensa, baseada em saltos de 6<sup>a</sup> menor ascendentes em “à sau -da-de”, repetida de maneira transposta em “à ilusão”, gerando os pontos de maior tensão melódica da canção. Depreende-se desta análise que, em termos de construção e desenvolvimento melódico, esta obra guarda muitas semelhanças com outras de Jobim no mesmo período, pois o compositor reitera o princípio da transposição melódica, e da variação rítmica de motivos, como também observa Tiné (Tiné:2001).



Exemplo 7: *Foi a noite*. Aspectos da condução rítmica.

Em comparação com a análise de Garcia, este sugere que “...tampouco o arranjo ‘simples’ de ‘Foi a noite’ pode ser considerado Bossa Nova” (Garcia:1999,84), pois embora também observe a presença de uma escrita contrapontística, pondera que este arranjo não seria comedido como os criados por Jobim para obras posteriores, notadamente as gravações de Silvia Telles para *Por causa de você* e *Se todos fossem iguais a você*, ambas de 1957<sup>124</sup>.

Outras versões:

Com Helena de Lima:

Embora no encarte apareça o crédito “Com Orquestra”, na gravação remasterizada (Revivendo RVCD – 143) pode-se ouvir apenas o piano e muito ao fundo, uma seção rítmica completada por um contrabaixo, em andamento de samba-canção abolerado. Esta versão está escrita na mesma tonalidade da gravação de Silvia Telles (Bb) embora a interpretação seja bastante diferente. Helena de Lima utiliza o *vibrato* constante, principalmente nas notas longas em vogais. Além disso, procura realçar o fraseado com ornamentos (...com a distância...) e glissandos (...a ilusão...), além de uma mudança de direção melódica da *coda*. Na frase melódica do início da canção, (...foi a noite....) repetida na *coda*, a intérprete altera a sua direção original para a região aguda, subindo a escala e aumentando a intensidade da voz e a dramaticidade do texto cantado.

Com Osny Silva

Transposta para a tonalidade de Ré maior, a interpretação de Osny Silva tem acompanhamento orquestral de Luiz Arruda Paes e revela um tipo de proposta muito em

---

<sup>124</sup> Na perspectiva de Garcia, tais arranjos teriam dado um “passo além”, ao pautarem -se por critérios de discrição na intervenção da orquestra, ao mesmo tempo em que, no caso específico de *Se todos fossem iguais a você*, observa a presença de guitarra e órgão, “... *modernizando* para a época o arranjo, não apenas por aquilo que fazem, mas também pelo timbre eletrônico que possuem” (Garcia: 1999, p. 85).

voga para este tipo de canção, na época. Cantando em *vibrato* contínuo e abusando do *rubato*, principalmente nos finais de frase, o intérprete imprime um caráter dramático à obra, especialmente na coda, onde ultrapassa a duração original das notas no típico *tour de force* vocal. O tipo de acompanhamento registrado reforça a primazia do intérprete, na medida em que a orquestra permanece em segundo plano, privilegiando texturas mais homofônicas. É interessante observar que o registro com Osny Silva foi realizado em Abril/56 enquanto que a gravação com Silvia Telles data de Junho/56. Entretanto, suas datas de lançamento foram invertidas, o que pode em parte, explicar a mudança no fraseado da coda que também é ascendente na versão de Osny, como na versão de Helena de Lima. Este contudo parece ser o fraseado original, o que remete indiretamente à versão de Silvia Telles que, ao evitar o traçado original da melodia, em direção ao agudo, e reorientá-la em direção descendente, desloca a tendência desta à um *gran finale* em *fortíssimo*, o que parece acontecer no desenho original.

### 3.2.4. *Eu não existo sem você*<sup>125</sup>

Composição de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes gravada no lado “B” de um 78 rpm lançado pela Sinter em 1957 e que tinha, no lado “A” a primeira gravação<sup>126</sup> de *Sucedeu assim*, que teria outras duas regravações ainda em 1957, com Silvia Telles e Ernani Filho, ambas pela Odeon. Para Sérgio Cabral, a primeira versão de *Sucedeu assim* é a de Silvia Telles (Cabral: 1997). O êxito comercial desta canção pode ser mensurado pela quantidade de regravações realizadas. Cabral ainda informa que *Eu não existo sem você* foi utilizada no filme *Pista de grama*, dirigido por Haroldo Costa, cuja trilha sonora havia sido encomendada à Jobim. Na ocasião, foi interpretada por Elisete Cardoso, com acompanhamento de João Gilberto ao violão e Jobim ao piano, em uma cena que retratava uma festa *high society* em um casarão em Jacarepaguá (Cabral:1997). Somente em 1958 *Eu não existo sem você* seria regravada outras dez vezes, por artistas de

---

<sup>125</sup> A versão transcrita aqui, na gravação original de Vanja Orico, difere da versão publicada em Cancioneiro Jobim (Jobim:2001) e Songbook Tom Jobim (Chediak:1992).

<sup>126</sup> Cf. encarte do CD Revivendo RVCD 143

diferentes estilos: Elisete Cardoso (LP-Festa); Carlos José (LP-Polydor); Agostinho dos Santos (LP-Polydor); Bill Farr (78rpm-Continental); Maísa (78rpm-RGE); Dóris Monteiro (78rpm-Columbia); Lucio Alves e Silvia Telles (78rpm-Odeon); Sexteto Plaza (LP-Sinter); Carminha Mascarenhas (LP-Copacabana); Agnaldo Rayol (LP-Copacabana).

O tema proposto é o do amor e sua revelação, porém com uma perspectiva diferenciada em relação ao tratamento dado à essa temática em outras obras de Jobim, principalmente com outros parceiros. É o amante, momentaneamente ausente, quem fala para o seu amor, ressaltando a certeza da volta e da felicidade entre ambos. A letra é desenvolvida em duas partes que, embora diferentes na escrita, encaixam-se no *corpus* melódico, sendo a segunda parte a repetição musical da primeira. O que se observa nesta letra é uma mudança no tratamento dado às temáticas do amor e da separação, motes constantes no conjunto de canções analisado. Aqui o que se canta não é mais a dor da separação ou os erros cometidos pelo(s) amante(s), ou ainda as frustrações de relacionamentos mal sucedidos, mas sim a certeza do amor correspondido e a promessa de felicidade. Na primeira parte o enunciante ausente, constata um momento de separação, salientando que, esta ausência é fruto dos desígnios “...da vi da”, mas reiterando a certeza da volta. Na segunda parte esta certeza é retraduzida em séries de imagens poéticas (“Assim como o oceano...”) que culminam na frase que intitula a música.

Letra:

‘Eu sei e você sabe  
já que a vida quis assim  
que nada nesse mundo  
levará você de mim  
eu sei e você sabe  
que a distância não existe  
que todo grande amor  
só é bem grande se for triste  
por isso meu amor  
não tenha medo de sofrer  
que todos os caminhos  
me encaminham pra você  
Assim como o oceano  
Só é belo com o luar  
Assim como a canção

Só tem razão se se cantar  
 Assim como uma nuvem  
 Só acontece se chover  
 Assim como o poeta  
 Só é grande se sofrer  
 Assim como viver  
 Sem ter amor não é viver  
 Não há você sem mim  
 E eu não existo sem você”.

Formalmente, a peça não apresenta uma seção contrastante que pudesse caracterizá-la como um *AB*, sendo que sua configuração aponta mais para uma só parte, constituída de um período de 12 compassos, subdividido em três frases de 4 compassos cada, sendo estas muito semelhantes tanto no material melódico como em sua divisão rítmica. Neste sentido, *Eu não existo sem você* guarda semelhanças com *Insensatez*, na medida em que esta última também é construída em uma só parte (Tiné:2001).

The image displays a musical score for the song "Eu não existo sem você". It consists of three staves of music in a 12-measure period, all in a 4/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). The melody is written in a treble clef. Above the first staff, the chords are: B♭Maj7, Gm7, Cm7, F9, Cm7, F9, B♭Maj7, and B♭6. The second staff begins at measure 6 and has chords: Gm7, Dm7, E♭Maj7, Dm7(♭5), G7♭13, Cm7, and E♭m6. The third staff begins at measure 11 and has chords: Dm7, G7♭13, Cm7, F9, B♭Maj7, E♭m6, and B♭6. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th measure.

Exemplo 8: *Eu não existo sem você*. Estrutura melódico/harmônica.

A construção melódica empregada nesta canção obedece, ao princípio da repetição transposta das frases, o que assegura a reiteração da idéia, mesmo quando transposta e, ao mesmo tempo, a variação da coloratura melódica. A segunda frase (“Eu sei

e você sabe que a distância.../Assim como uma nuvem”) é uma transposição quase literal da primeira, em intervalo de quarta justa acima. A sua conclusão no entanto (“Que todo grande amor.../Assim como o poeta...”) é idêntica à conclusão anterior, porém com uma harmonização diferente. A última frase, é por sua vez, constituída por uma repetição de motivos descendentes que acabam por repousar na tônica (“...sem você/pra você”). Nestes termos, é muito importante observar como o material melódico organiza a canção e como a harmonização é empregada no sentido de colorir determinadas passagens melódicas.

A harmonização utilizada remete ao padrão II – VIm7 – IIm7 – V7I, na tonalidade de Bb. A segunda frase, em sua primeira parte, tende a ser mais estática na sucessão dos acordes, com a saída da região da tônica em direção à subdominante (Eb7M). A partir deste ponto, ocorre uma repetição do motivo melódico final da primeira frase, rearmonizado aqui com o intuito de pontuar a segunda frase em um movimento cadencial de efeito suspensivo (“...só é bem grande se for triste/....só é grande se sofrer”). A última frase retoma, por meio de dominantes individuais, o movimento em direção à tônica (“...que todos os caminhos me encaminham pra você/não há você sem mim e eu não existo sem você”), inclusive com a repetição do movimento II – VIm7 – IIm7 – V7I. Como ingrediente a mais na conclusão da última cadência, a utilização da subdominante menor (Ebm6) confere ao final um caráter de dupla afirmação da tonalidade.

Escrito por Jobim, o arranjo mantém a marcação rítmica básica do samba-canção, porém com uma nítida inflexão camerística no tratamento e na escolha dos instrumentos. Assim, se o ritmo é conduzido pelo tradicional *combo* de piano, baixo e bateria (tocada com vassourinha), a harmonização e os contracantos são executados pelas madeiras: flautas, clarinetes e trompas. Para estes instrumentos, aos quais é acrescentado um acordeon, Jobim utiliza uma escrita contrapontística, que valoriza as pausas entre uma intervenção e outra. Por outro lado, pode-se especular que a preferência pelo uso das madeiras denota uma certa preocupação timbrística no arranjo.

A interpretação de Vanja Orico nesta canção remete ao estilo contrastante dos cantores da época, tanto pelo uso contínuo do vibrato, como pela empostação da voz em registro sempre acima do instrumental. Neste sentido, a intérprete acompanha as modulações orquestrais – como no trecho onde o conjunto instrumental desloca-se para a

tonalidade de Mi bemol – com o aumento da dinâmica vocal, subordinando dramaticidade ou adensamento do discurso ao aumento da intensidade da voz.

### 3.2.5. *Sucedeu assim*<sup>127</sup>

*Sucedeu assim*, lançado em 1957 na interpretação de Vanja Orico também foi um sucesso comercial da dupla Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes no período, contabilizando outras duas regravações em 1957, com Silvia Telles (LP-Odeon) e Ernani Filho (78rpm-Odeon), além de outras duas em 1958, com Agostinho dos Santos (78rpm-Polydor) e K-Ximbinho (LP-Polydor)

A temática da obra refaz os caminhos da paixão: de um sentimento desprezencioso ao arrebatamento. Assim, a enunciante fala, em tom confessional para o amado, num instante de constatação da paixão. Neste percurso, a letra retrata esta percepção, que gradativamente vai tomando conta de seus sentidos, até impor uma nova realidade, essencialmente irracional. Tomada por esta irracionalidade (“...a cabeça da gente virou só coração”) é que a enunciante revela o arrebatamento dos sentidos (“...abriu -se em meu peito um vulcão e nasceu a paixão”).

#### Letra:

“Assim...  
começou assim  
uma coisa sem graça  
coisa boba que passa  
que ninguém percebeu  
assim...  
depois ficou assim  
quis fazer um carinho  
receber um carinho  
e você percebeu  
fez-se uma pausa no tempo  
cessou todo o meu pensamento

---

<sup>127</sup> A versão transcrita aqui difere na tonalidade da publicada em “Cancioneiro Jobim”(Jobim:2001)

e como acontece uma flor  
também acontece o amor  
assim, sucedeu assim...  
e foi tão de repente  
que a cabeça da gente  
virou só coração  
não poderia supor  
que o amor me pudesse prender  
abriu-se em meu peito um vulcão  
e nasceu a paixão”

A interpretação de Vanja Orico para esta canção procura ressaltar o “clima” geral da obra, onde o enunciante aos poucos toma consciência de sua condição de apaixonado. Assim, após um começo onde a voz é colocada quase na dinâmica da fala, desenrola-se uma situação de arrebatamento onde a intérprete, em contínuo crescendo, chega ao fortíssimo das frases finais, em constante *vibrato*. Desta forma, a interpretação vocal organiza-se tendo o parâmetro da intensidade como articulador de momentos de maior densidade (harmônica-melódica-poética). A noção de contraste, que perpassa a obra constitui a tônica da interpretação, o que novamente remete à idéia defendida pelos teóricos bossanovistas, por um novo tipo de expressividade, essencialmente anticontrastante (Britto in Campos:1968). Pode-se especular sobre os motivos que teriam levado Jobim a refazer a letra de *Sucedeu assim*, em particular os últimos dois versos que foram reescritos, de “...abriu -se em meu peito um vulcão e nasceu a paixão” para “...foi quand o nasceu a canção da paixão por você”. Esta versão refeita da letra é a que aparece no “Songbook Tom Jobim” (Chediak: 1991) e também em uma gravação com piano e voz do próprio Jobim, em um de seus últimos trabalhos<sup>128</sup>.

*Sucedeu assim* é uma canção escrita em duas partes, sendo cada seção, composta de 8 compassos cada, em compasso quaternário. Em seu desenvolvimento melódico a primeira parte apresenta uma frase descendente iniciada na nota fá (“...assim”) que chega, por um processo de repetição transposta do motivo principal, à nota dó (“...percebeu/coração”). É interessante observar que nesta frase, encontra -se um procedimento também utilizado posteriormente por Jobim em *Samba de uma nota só*: o

---

<sup>128</sup> Ver gravação em “A.C. Jobim Inédito” CD BMG -21329202, 1987.

motivo inicial (“...assim”) é repetido (“...começou assim”) na mesma série de alturas, como um comentário da intérprete-protagonista, reiterado pela construção melódica.

Chords: Cm7(11), G7sus(b9), Cm7, F13, Cm7, F7(b9), B<sup>b</sup>Maj7

Exemplo 9: *Sucedeu assim*. Estrutura melódico/harmônica da parte “A”

Na segunda parte, ocorre um alargamento dos intervalos melódicos, com saltos de 7<sup>a</sup> maior (“...no tem-po/pensamen-to”), e uma inversão na direção do fraseado, agora ascendente. No entanto, embora o direcionamento melódico agora aponte para uma curva ascendente, esta retrocede (“...também acontece o amor...”) para a nota dó, reiniciando a parte A.

Chords: E<sup>b</sup>Maj7, E<sup>°</sup>, A7(b9), F Maj7, G7sus(b9), C9, Cm9, E<sup>b</sup>m6, G7sus(b9)

Exemplo 10: *Sucedeu assim*. Estrutura melódico/harmônica da parte “B”.

Este alargamento, combinado com a inversão da frase, apontam para um contraste entre as partes A e B. Enquanto na primeira parte a construção fraseológica é concisa e repetitiva, operacionalizada pela criação de pequenas figuras melódicas e espelhando um estado de racionalidade do enunciante, em B tem-se uma mudança de

perspectivas que remete para um estado de intensificação das emoções, com o alongamento das frequências em direção ao agudo, onde se revela a *paixão*, em uma nota longa e aguda na tessitura vocal.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and common time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 5. Above the staff, the chords are labeled: EbMaj7, E°, A7(b9), FMaj7, G7sus(b9), and C9. The melody features triplet markings in measures 1, 3, 4, and 5. The second staff contains measures 6 through 9. Above the staff, the chords are labeled: Cm9, F13, F#6, and G7sus(b9). A triplet marking is present in measure 7. The piece ends with a double bar line in measure 9.

Exemplo 11: *Sucedeu assim*. Estrutura melódico/harmônica da parte “B”.

Embora escrita na tonalidade de Si bemol maior, esta canção apresenta uma polarização na tonalidade menor do segundo grau (Cm), pela utilização do acorde Gsus7b9 como dominante individual de Cm, e pela afirmação deste como tônica menor. Na segunda parte, ocorre uma cadência em direção da subdominante, que poderia confirmar a tonalidade maior, mas ela se revela duvidosa novamente, na medida em que séries de dominantes individuais (acordes diminutos, inclusive, em aproximação cromática) conduzem à uma cadência resolvida no segundo grau, (C7b9) alterado como uma nova dominante individual do mesmo segundo grau menor. A tonalidade maior afirma-se somente na parte final da última frase com uma cadência ||Im7 – V7| que, antes da resolução na tônica (Bb) ainda engana ao ouvinte com uma falsa resolução no acorde (F#6). Este adensamento das relações harmônicas, com trocas de acordes e resoluções inesperadas reforçam a idéia de que os acordes cumprem, nesta canção, além das funções harmônicas, uma função alegórica da própria estrutura, colorindo determinadas passagens. Estas substituições alteram o padrão harmônico ||Im7 – V7 – I – VII mas este, apesar disso, permanece implícito.

Embora rotulado como samba-canção na gravação de Vanja Orico, a canção apresenta algumas particularidades no arranjo que dialogam com outros gêneros, como o bolero. Escrito para um grupo reduzido de instrumentos, apresenta o piano como elemento central e condutor da canção. Após um começo hesitante, surgem outros instrumentos,

como a flauta, comentando a voz em intervenções breves, gerando um crescendo que atinge seu clímax na parte *B*. A escrita é contrapontística, embora existam momentos onde as texturas sejam mais homofônicas, como no caso dos *crescendo* na parte *B*. Outra característica do arranjo é o diálogo com outros gêneros, impresso em pequenos fragmentos melódicos atacados em bloco, como no comentário à voz na reexposição da parte *A* (“...começou assim”), que elabora uma célula muito presente nos ataques do bolero. Desta forma, enquanto um grupo sustenta o padrão da condução de samba-canção – essencialmente o violão, contrabaixo e percussão – outro grupo de instrumentos descreve contrapontos melódicos – flauta e piano, além de um acordeon – que denotam uma ambiguidade no tratamento do gênero samba-canção.

### 3.2.6. *Mágoa*

Parceria de Tom Jobim com Marino Pinto, foi lançada comercialmente em 1958, na interpretação de Sílvia Telles. Neste sentido, esta obra é representativa da fluidez dos discursos e das estratégias de ocupação de espaços possíveis no cenário musical do período, pois além de produções mais ligadas ao samba e à música erudita, o compositor também apresentava outras propostas musicais, como é o caso de *Mágoa*. Esta obra no entanto, e o tipo de estética que representa, ligada ao bolero tanto na interpretação como na temática, seria, com o advento da Bossa Nova, relegada à um plano secundário no rol de composições de Jobim. É importante salientar entretanto, que para além da classificação “obra prima/obra medíocre”, *Mágoa* representa um viés composicional de Jobim que está em evidência neste período, por onde também atinge determinados públicos, não necessariamente interessados em questões de renovação da linguagem.

Desta forma, convém observar quais são os vetores que ligam esta obra à uma estética “ultrapassada”, segundo o ideal bossanovista. O tema é o do amor mal correspondido, e o descompasso entre o que se espera do relacionamento e o que ele realmente oferece. Quem canta é a pessoa amargurada com o fim de um amor mal correspondido e que descobre que um novo relacionamento é apenas promessa de mais

sofrimento. Inicialmente, e em tom confessional, a enunciante narra a seu novo amor um estado de amargura com o fim de um caso mal-sucedido, deixado no passado. A esperança de um amor verdadeiro é porém desmantelada com a percepção de que o novo relacionamento também é condenado ao fracasso.

Letra: “Você chegou

Tão tarde na minha vida  
E só encontrou  
Muita mágoa no meu coração  
Você me olhou  
Sorriu com tanta ternura  
Que eu descobri  
Em você uma nova razão  
Como vida fiquei  
E peguei sua mão  
Quis falar de amor  
Você disse que não!”

Embora rotulada como samba-canção, esta canção apresenta uma série de hibridismos em sua concepção que tornam especialmente fluída esta divisão por gêneros. Pode-se observar uma condução rítmica, especialmente do violão, que enfatiza o samba-canção. Soando ao mesmo tempo, percebe-se um ostinato rítmico na percussão que remete ao bolero, executando variações sobre a sequência:

The image displays a musical score for the song 'Mágoa'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in common time (C), starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, a quarter note, a quarter rest, and another half note. The middle staff is a guitar accompaniment in common time, featuring a series of chords: a quarter rest, a half note chord, a quarter note chord, a quarter rest, and a half note chord. The bottom staff is a bass line in common time, showing a steady eighth-note ostinato pattern: a quarter rest, an eighth note, a quarter rest, an eighth note, a quarter rest, and an eighth note.

Exemplo 12: *Mágoa*. Aspectos da condução rítmica.

Por outro lado, o arranjo apresenta uma série de particularidades que indicam um paradigma das propostas de Jobim neste quesito. Uma escrita essencialmente contrapontística e com ataques de pouca precisão rítmica, com um grupo reduzido de instrumentos em intervenções esporádicas, privilegiando sonoridades mais contidas, assumindo um caráter camerístico na sua textura instrumental.

Formalmente não há, em *Mágoa* uma seção contrastante que possa caracterizá-la como um *AB*. Assim, optamos por considerá-la como uma canção de uma só parte, possuindo uma seção *A* que é repetida literalmente e acrescida com uma extensão de quatro compassos para *A* (*A'*), com função eminentemente conclusiva. A seção intermediária onde ocorre o interlúdio instrumental, em modulação para Dó maior pode ser considerada o início da reexposição, dela partindo-se para a repetição de *A*, e a conclusão em *A'*. Esquemáticamente se tem |AAA'|.

Escrita em uma tessitura bastante reduzida – ao todo, a linha melódica não ultrapassa uma oitava – descreve uma curva descendente, que alcança seu ponto mais grave na nota lá (“...você disse que *não*”), conclusiva. A rigor existem duas frases de 8 compassos cada, porém a primeira é repetida, revelando-se na canção o padrão *AAA'*, e tendo em comum à construção fraseológica, o princípio da repetição transposta de motivos.

The musical score for 'Mágoa' is presented in three staves of music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The first staff contains measures 1 through 5, with chord symbols C7(b9), AMaj7, E7b13, G6, and F#b13. The second staff contains measures 6 through 10, with chord symbols Bm7, Dm6, E7, F#Maj7, Bm7, E7, AMaj7, and A#°. The third staff contains measures 11 through 15, with chord symbols Bm7, Dm6, AMaj7, F#7, Bm7, E7b13, AMaj7, FMaj7, F#m7(b5), and G7sus(b9). The score includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and first/second ending brackets.

Exemplo 13: *Mágoa*. Estrutura melódico/harmônica.

As duas primeiras frases narram a situação de amargura da protagonista e o acontecimento de um novo amor em sua vida. A terceira frase surge como dado novo, na medida em que resolve as duas anteriores. Na música porém, ela é o espelho da nova situação da intérprete-protagonista, narrando o descaminho entre a percepção do novo amor e a desilusão.

A harmonização utilizada apresenta o uso de acordes substitutos – por empréstimo modal – e subdominantes menores, além de dominantes individuais, ou ainda, aproximações cromáticas com acordes diminutos, como alternativas à progressão III<sup>m</sup>7 – V7 – I – VII. Os acordes mantêm suas funções harmônicas, mesmo quando alterados como no caso da passagem |D<sup>m</sup>6 – E7<sup>b</sup>9 – F#7<sup>M</sup><sup>129</sup>|, porém com diferentes coloraturas para cada momento. Depreende-se disso que Jobim procura alternar diferentes variantes acordais para a mesma sequência melódica. A variação utilizada funciona como possibilidade de entrada para os sopros, notadamente a trompa e o clarinete, logo após o trecho “...muita mágoa em meu coração”, que anunciam um fugaz momento de felicidade “...sorriu com tanta ternura”.

Silvia Telles faz desta canção um paradigma do estilo “sussurrante”, levando -o ao paroxismo em determinadas passagens, embora existam momentos de maior intensidade no canto (“...tão tarde na minha vida”, por ex.) A concepção das intensidades vocais porém prioriza o canto contrastante, e ao mesmo tempo, dramático, embora num registro mais contido. Complementarmente, o tipo de articulação utilizada é imprecisa, externando dúvida (“você, você me olhou”) com o uso sistemático do *rubato*, conferindo à interpretação um tom confessional.

### 3.3. Múltiplos projetos

A observação deste grupo de obras, em conjunto com outras, citadas no Capítulo II pode sugerir um outro modelo para se pensar a produção de Antonio Carlos Jobim neste período que antecede o advento da Bossa Nova.

---

<sup>129</sup> O acorde “correto” para a resolução de E7<sup>b</sup>9 seria – no contexto em questão – o A7<sup>M</sup>. No entanto, a resolução empregada também é possível, pois a nota a ser atingida é o dó#, quinta justa do acorde F#7<sup>M</sup>.

Em geral, algumas obras desta produção também mereceram a atenção de Walter Garcia, ainda que sob outros parâmetros de análise, encontrando convergência na observação de influências do bolero e da balada americana, principalmente na configuração rítmica dos acompanhamentos. Entretanto, Garcia examina suas fontes partindo da premissa de que, com o “corte epistemológico” inaugurado pela “batida” de João Gilberto, a música popular atinge o *status* de grande arte (Garcia:1999). Neste sentido, o foco de suas atenções volta-se para a identificação dos elementos constituintes desta nova estética, flagrados em sua dimensão rítmica, a partir de uma perspectiva linear, onde as obras adquirem relevância cultural na medida em que se aproximam do modelo idealizado de canção *moderna*, em concordância com os ditames bossanovistas.

Desta forma convém avaliar como uma perspectiva *evolutiva*, que encontraria na Bossa Nova um reordenamento da tradição musical brasileira impõe-se não só no trabalho de Garcia, como também de outros pesquisadores<sup>130</sup>, na medida em que o tipo de pensamento analítico organizado em função de sua premissa adquire força de verdade histórica. Em seu âmago, tal acepção encontra algum eco no tipo de análise cristalizado pela musicologia positivista tal qual esta é examinada em seus critérios por Joseph Kerman:

“Alguma idéia de progresso, segundo parece, estava fixada de modo permanente na ideologia da musicologia, e isso era verdadeiro, quer os musicólogos se ocupassem, numa escala ampla, da música de culturas muito diversificadas, quer, numa escala reduzida, de eventos musicais de uma só cultura, em proximidade cronológica restrita. Em todos os níveis, a música era tratada em termos de seus antecedentes e consequentes, não como uma coisa em si. A música passava por estágios elementares, atingindo os mais avançados. O que era mais avançado, quase sempre era visto como melhor” (Kerman:1986,176-177).

Longe de se objetivar um questionamento das qualidades estéticas das obras bossanovistas, o exame das fontes arroladas neste trabalho indica porém outra problemática, na medida em que a ascensão de novos postulados de gosto musical inaugurados pela Bossa Nova alimentam paradigmas de avaliação e juízo de valor que acabam por permear a consagração de Tom Jobim como compositor. Estes paradigmas

---

<sup>130</sup> Ver, por ex. em dissertação de mestrado do pesquisador Fábio Caramuru, onde surgem afirmações do tipo: “...sua obra *evoluiu* de uma predominância de sambas-canção tradicionais e passionais, no início dos anos

trazem consigo uma noção que infere critérios como despojamento, essencialidade e naturalidade, entre outros como condicionantes para uma qualificação *moderna* da obra musical. Neste raciocínio, quanto mais próximos destes ideais estéticos, tanto melhor a música e inversamente, obras aparentemente distantes deste modelo são relegadas à um plano secundário.

Entretanto a atuação de Jobim neste período sugere uma produção onde sincronizam-se diferentes leituras do samba, de gêneros estrangeiros, etc, ainda que permeadas por uma diretriz de arranjo e também de escrita melódica e harmônica. Além de apontar para um tipo de musicalidade que será incorporada pelos bossanovistas como exemplo de *modernidade*, Jobim também está propondo projetos outros, refletidos em obras que serão posteriormente desconsideradas, justamente por revelarem padrões aparentemente alheios ao ideal de *modernidade* musical instalado com a Bossa Nova.

O conjunto de obras reunidas e analisadas neste trabalho sugere portanto uma outra possibilidade de dimensionamento da produção de Tom Jobim no período 1953-1958, a partir de uma perspectiva sincrônica. A partir desta premissa, pode-se apontar, a presença de três vetores formadores, indicativos de leituras do compositor para com os diversos gêneros em evidência no cenário musical dos anos 50. A rigor, esta não constitui uma proposição inédita, tendo sido utilizada por Tárík de Souza em sua apreciação da obra de Jobim (Souza:1995). Entretanto, este autor avalia o período em questão como um momento de *transição* na trajetória do compositor, onde observa que “..o Jobim autoral dos primórdios denota uma hesitação entre o dramalhão poético de alguns antecessores e a escrita fina das paixões contidas que ele transmitiria aos epígonos” (Souza:1995, 146).

Porém, cabe observar que tanto as intervenções de Jobim materializadas nos discursos sobre suas obras e sobre o cenário musical da época quanto a própria diversidade de eixos em que articula sua produção não permitem uma análise centrada tão somente no que veio a ser considerado moderno. A proposição de múltiplos projetos composicionais denota uma abertura do compositor para com as diferentes propostas musicais em evidência no cenário em questão. Por outro lado, esta postura também acarretava maior mobilidade no mercado da música, propiciando o alcance de públicos interessados ou não em questões

---

1950 para a modernidade representada pela contenção e economia de meios característicos da bossa nova, com a fundamental colaboração de João Gilberto” (Caramuru:2000,48-49, grifo nosso).

de renovação de linguagem. É preciso ressaltar ainda que estes vetores formativos não apresentam-se de maneira estanque nas obras, ao contrário, podem mesmo confundir-se como é o caso dos aspectos timbrísticos.

**A tradição do samba:** dentro desta produção pode-se encaixar uma lista de obras onde o compositor revela duas leituras do samba. Pode-se perceber um tipo de estilização do chamado “samba de morro”, rico em percussão e ataques precisos dos grupos instrumentais, além da presença do coro de “pastoras”, em obras de *Orfeu da Conceição*. Assim, pode-se observar os seguintes exemplos: *Luar e Batucada*; *Eu e o meu amor*; *Pé grande*; *Sonho desfeito*, além dos movimentos *Zona Sul*; *O mar*; *A montanha*; *Descendo o morro*, presentes na *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Por outro lado, outras obras apontam para uma leitura camerística do samba, com pouca percussão e predominância da condução rítmica em instrumentos essencialmente harmônicos como o violão e o piano. Neste conjunto pode-se observar: *Samba não é brinquedo*; *Mulher sempre mulher*; *Lamento no morro*. A tradição do samba como vetor formativo também engloba o diálogo, nas temáticas, com a “mitologia do morro”, presente em obras como *O morro*, *Descendo o morro* ou *Samba não é brinquedo*.

**O bolero como articulador do samba-canção:** o samba-canção de Jobim traz influências do bolero – e de outros gêneros latinos – não só na configuração rítmica dos acompanhamentos, como observou Garcia (Garcia:1999), mas também nas temáticas exploradas e no tipo de interpretação, o que revela um diálogo constante do compositor com os repertórios mais arraigados neste momento. Assim pode-se pensar em uma relação de obras cuja influência é marcante: *Só saudade*; *Foi a Noite*; *Mágoa*; *Teu castigo*; *Solidão*; *Faz uma semana*; *Pensando em você*; *Incerteza*.

**A balada americana e os timbres da modernidade:** este é um aspecto que perpassa principalmente os arranjos para algumas obras como *Tereza da praia*; *Vem viver ao meu lado*; *A chuva caiu* (na versão de Jobim/Bonfá); *Só saudade*. Nestas obras pode-se perceber um tipo de instrumentação bastante tributária da balada americana, seja pela incorporação de instrumentos como a guitarra elétrica, em *Tereza da praia* ou *A chuva caiu*, seja pela escrita de metais em *Vem viver ao meu lado*. É interessante observar ainda como alguns timbres como o do acordeon e a guitarra elétrica, que viriam a se tornar

antagônicos, por representarem respectivamente o *arcaico* e o *moderno*, convivem aparentemente sem problemas também nestas obras.

Todavia, se aparentemente a sua produção aparenta múltiplos eixos ou projetos narrativos, também transparecem em sua linguagem interna algumas diretrizes de escrita, notadamente na composição melódica, além de situações recorrentes na construção harmônica e arranjos. Pode-se observar que no aspecto melódico, ocorre uma preferência na utilização de tessituras relativamente curtas em sua extensão, geralmente em 10<sup>a</sup>, não obstante também existirem registros mais extremos, tanto maiores quanto menores<sup>131</sup>. O conjunto de canções presentes no disco *Canção do amor demais* engloba as tessituras mais longas, inclusive com a maior de todas na produção analisada, as quase duas oitavas de *Vida Bela*. Outro recurso de desenvolvimento melódico amplamente utilizado por Jobim e que pode ser observado em obras como *Tereza da praia*, *Foi a noite*, *Mágoa*, *Hino ao sol*, *Eu não existo sem você*, *Sucedeu assim* consiste na repetição transposta de motivos melódicos, organizando a construção fraseológica<sup>132</sup>. Em geral, estes motivos são elaborados a partir da repetição de notas ou em intervalos curtos (2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>), e formam a base da elaboração melódica. Nas canções de duas partes, esta diretriz é especialmente presente nas partes “A”, cabendo aos segundos segmentos (“B”) o adensamento da estrutura, com a utilização de inversões no direcionamento, por meio de saltos em intervalos maiores (6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>).

Nos aspectos referentes ao discurso harmônico, pode-se observar nos exemplos analisados a utilização de um recurso bastante característico em sua escrita. Observou-se em algumas obras citadas que mesmo utilizando o padrão harmônico | II – V7 – I – VIalt | de forma recorrente, Jobim também reconfigura-o com a substituição de determinados acordes, ou ainda, mantendo a mesma linha melódica, refaz a harmonização conseguindo novas coloraturas para a melodia. Estas substituições ocorrem em geral por acordes de empréstimo modal, por dominantes individuais que alargam o discurso ou mesmo, seguindo cromatismos da linha do baixo, com a inversão dos acordes<sup>133</sup>. Mammi observa que, em Tom Jobim, todos os elementos da música subordinam-se à linha melódica, “centro

---

<sup>131</sup> Ver “Quadro de tessituras”, em Anexos.

<sup>132</sup> Paulo J. S. Tiné também observou este tipo de construção melódica em obras posteriores, como *Meditação* (1959), *Insensatez* (1960).

<sup>133</sup> Ver por exemplo a gravação original de *Se todos fossem iguais a você*.

estrutural” da composição. Neste sentido, avalia que a melodia é colorida por “ínfinitas nuances harmônicas”, o que reforçaria a auto suficiência do canto, ligando o compositor à forte tradição melódica brasileira.

De certa maneira, a atuação de Jobim no cenário da música neste período, os diálogos empreendidos por ele e por diversos interlocutores, além da reordenação destes discursos pelo mercado no qual estavam inevitavelmente inseridos apresentam um desafio para a interpretação de sua trajetória. Esta fluidez na avaliação da sua produção torna-se especialmente problemática na exata medida em que o próprio Jobim pareceu manter ao longo de sua trajetória uma relação ambígua com suas composições deste período, sendo poucos seus comentários sobre o início de carreira. Neste sentido, não causa estranheza que a elaboração de sua discografia (na qual o compositor auxiliou), publicada ainda em vida e com um viés nitidamente didático (Chediak:1992) estejam ausentes muitas das obras aqui analisadas<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> A publicação integral do *opus* jobiniano só se realizou recentemente, em virtude dos esforços da família do compositor, através do Instituto Antônio Carlos Jobim, com sede no Rio de Janeiro e de sua editora, Jobim Music. Ver Jobim:2001, vol 1 a 4.

#### 4. Considerações finais:

O exame de alguns momentos da trajetória de Tom Jobim no decorrer da década de 50, pode ser encarado a partir de uma perspectiva de disputa – legítima – por espaços, tanto profissionais quanto de balizamentos estéticos, em um momento onde variadas propostas apontam para diferentes caminhos, e onde o desejo de manifestar um “espírito modernizante”, nem sempre esteve organizado em torno de projetos conscientes, além de situar-se em um território cultural de mediações diversas. Neste cenário, concepções singulares de *tradição*, *modernidade*, *pureza*, *autenticidade* e *inovação* figuraram como ingredientes na construção e consagração de novas linguagens, dinâmicas permeadas por um mercado nascente de bens culturais.

Este trabalho procurou estabelecer um eixo de investigação que busca distanciar-se da perspectiva diacrônica em geral estabelecida nas análises das canções do período imediatamente anterior ao estabelecimento da Bossa Nova. Em sua gênese, tal perspectiva alimenta uma noção de evolução, indicando uma linha progressiva de composições e compositores que caminhariam para um tipo idealizado e unívoco de obra *moderna*, onde merecem destaque “inovações” ou elementos antecipadores desta *modernidade* musical.

Desta forma, e após o exame do conjunto de fontes aqui reunido, chega-se à algumas conclusões que, embora parciais e incipientes indicam uma relação profunda entre Jobim e a música popular do período em questão, ao mesmo tempo em que demarcam pontos pouco aprofundados no debate sobre o papel do compositor na *modernização* da canção brasileira.

Mais que um compositor em formação como sustentam alguns autores, o que se observa neste grupo de canções é um músico com pleno domínio do *métier*, seja em composições ou arranjos e principalmente, já atuante na cena musical. Neste sentido, o corpo de obras aqui analisado não configura um repertório experimental onde transpareça uma hipotética busca de um caminho estético, de certa forma idealizado no conjunto de canções bossanovistas, tomadas como paradigmas da *modernidade*. Tudo indica que Jobim possuía um amplo leque de modelos composicionais, transitando com desenvoltura por esta

diversidade. Neste sentido, é possível considerar que estas canções revelam diálogos de Jobim com a música de seu tempo, mesmo que isso implique na incorporação de um tipo de musicalidade banida pela Bossa Nova como sinônimo de ‘mau gosto’ ou ‘cafônico’.

O sucesso comercial de obras como *Por causa de você*, *Sucedeu assim*, *Foi a noite* ou *Eu não existo sem você* com inúmeras regravações no período demonstram que Tom Jobim já é um nome consagrado em 1958, antes portanto da “eclosão” da Bossa Nova. Uma consagração que revela uma afinidade do compositor com elementos definidores da musicalidade dos anos 50, principalmente nas temáticas e nos aspectos interpretativos. Afinidade que é recíproca quando se observa a presença de intérpretes deslocados das discussões sobre a *modernização* da canção gravando músicas de Jobim.

Na produção aqui examinada, observou-se uma preponderância de temas onde o amor e as relações amorosas são tratados em uma tonalidade confessional, embora com diferentes matizes, reflexo talvez das parcerias adotadas. Assim, se com Marino Pinto, Newton Mendonça e Dolores Duran o amor seja mais objeto de frustração (*Foi a noite*, *Mágoa*, *Por causa de você*), a parceria com Vinícius de Moraes, iniciada em 1956, delimita novas possibilidades, configurando um tratamento mais otimista da mesma temática (*Eu não existo sem você*, *Se todos fossem iguais a você*).

Nos aspectos interpretativos também impera no conjunto de canções analisado, embora com diferentes níveis de intensidade, uma noção de interpretação vocal ligada à tradição do canto contrastante. Neste sentido, uma diretriz interpretativa que liga o adensamento poético-melódico-harmônico à intensificação da emissão vocal. Mesmo intérpretes considerados *modernos*, como Dick Farney e Silvia Telles refletem em suas interpretações esta diretriz estética, embora operem num registro mais contido.

Já o arranjos observados traduzem uma característica também presente em outras fases da produção jobiniana, como a preocupação com a coloração timbrística e a escrita contrapontística. É perceptível ainda, nas obras aqui analisadas, que já fazia parte de sua dicção, principalmente instrumental, uma tendência à uma economia de meios, não só na escrita melódica como também nas sonoridades. Por outro lado, seus arranjos denotam pontos de contato com a tradição da época, que se confere nos interlúdios instrumentais que repetem o tema principal, por exemplo. Ou ainda, a utilização de instrumentos ligados ao repertório regional fortemente ancorado no rádio, como o acordeon. Nos arranjos também é

perceptível um flerte de Jobim com o repertório dos boleros em voga no período, seja na escrita instrumental ou no hibridismo das conduções rítmicas, ou ainda, nas interpretações de algumas obras (*Mágoa, Por causa de você*). Entretanto, Jobim vive um momento onde ser “mo derno” não implicava ainda na desqualificação do bolero como gênero musical, e mesmo as suas características interpretativas. Esta conotação pejorativa do gênero adquire força com a Bossa Nova e com a crítica musical que se organiza a partir dela, como a antítese de um novo “bom gosto”, ainda que com diferentes gradações entre seus principais artífices.

Cabe observar ainda que as noções de *modernidade* musical variam historicamente de acordo com o tipo de percepção do cenário musical dos anos 50, operando diferentes matizes na consagração de um cânone “moderno” no campo da música popular brasileira, por parte de cada grupo dotado de influência crítica e/ou estética nesta definição. Se a Bossa Nova viria para apontar uma outra direção, regulamentando uma linguagem harmônica e um estilo interpretativo próprios, o faria em contraponto à um passado próximo, identificado com um “modelo de nação” a ser superado. É bastante compreensível que, dentro deste projeto estético (e historiográfico que se constitui a partir dele), tributário da utopia modernizante/desenvolvimentista, toda a produção jobiniana anterior à Bossa Nova constitua uma equação problemática. Além disso, as fontes aqui arroladas permitem especular que as relações de Jobim com o passado musical recente não teriam se rompido de maneira unívoca. Na outra ponta, convém lembrar que alguns de seus maiores sucessos comerciais no recorte em questão apresentam – em algum nível – um tipo de musicalidade posteriormente execrada com a ascensão de um novo tipo de “bom gosto” no âmbito da canção popular.

Neste sentido, não deixa de ser paradoxal a situação do compositor, pois ao mesmo tempo em que articula o surgimento de um novo postulado de gosto musical, tornando-se um grande ícone da Bossa Nova, Jobim não parecia prever restrições a gêneros erradicados do ideário *moderno* como o Bolero. Para além de qualquer tipo de recuperação estética dos repertórios analisados, no sentido de atentar para possíveis qualidades musicais inerentes à eles e “esquecidas” pela historiografia, é preciso observar como categorias de avaliação e juízo de valor construídas neste momento específico promovem certa desqualificação – historiográfica – de grande parte deste repertório. Atuando como

elemento perturbador deste ciclo figura a própria atuação de Jobim na reelaboração de novos postulados de gosto musical. Esta associação no entanto, gerou novos padrões de escuta para a sua música – e para a música popular como um todo – que acabaram por organizar um novo cânone musical, que de certa forma se opôs às obras compostas e divulgadas por Tom Jobim neste período relativamente longo e de grande atuação, como o aqui analisado.

Outras questões entretanto, permanecem não resolvidas neste trabalho. Por exemplo, em que medida a relação Tom Jobim-João Gilberto redireciona a significação do termo “moderno” no período 59/60? Se houveram, quais foram os diálogos estabelecidos entre Jobim e os artífices da *modernidade concretista*, ao longo dos anos 60? Em que medida existem relações entre a abdicação da função de arranjador por Jobim em seus discos da “fase americana” e a crítica à uma concepção “ultrapassada” em parte de sua produção aqui analisada?

## 5. Referências Bibliográficas:

### 5.1. Revistas e jornais:

Jornal *A noite*, 22/09/1952

Jornal *O Globo*, 02/07/1956

Jornal *O Globo*, 25/08/1956

Jornal *Última Hora*, 26/09/1956

Jornal *Diário de Notícias*, 26/09/1956

Jornal *Tribuna da Imprensa*, 28/11/1957

Revista *Manchete*, 12/11/1953

Revista *Manchete*, 13/10/1956

Revista *Manchete*, 07/02/1959 “O caderno de viagens de Vinícius de Moraes”

Revista *Manchete*, 04/04/1959 “Caderno de viagem”

Revista *Manchete*, 09/05/1959

Revista *Manchete*, 20/06/1959 “As sete notas e o Tom”

Revista *Manchete*, 18/07/1959 “As cantoras da nova safra”

Revista *Manchete*, 10/10/1959

Revista *Manchete*, 10/10/1959 “Vozes que fizeram o Rádio”

Revista *Manchete*, 17/10/1959 “O magnata do verso: Adelino Moreira”

Revista *Manchete*, 05/12/1959 “Bossa Nova”

Revista de Música Popular, no. 1, Setembro/1954

Revista *A cigarra*, Janeiro/1956

Revista do Globo, 03/11/1956

Jornal *Correio da Manhã*, 26/04/1959

Revista *Sétimo Céu*, 2<sup>a</sup> quinzena, Novembro/1959

### 5.2. Discografia:

JOBIM, Antonio Carlos. *Meus primeiros passos e compassos*. Curitiba: Revivendo, RVCD-110.

\_\_\_\_\_, Tom. *Raros compassos*. Curitiba: Revivendo, RVCD, 3 volumes.

\_\_\_\_\_, Tom. Tom canta Vinícius. Rio de Janeiro: Jobim Music, AA4000. Ao vivo, 1990.

### 5.3. Obras:

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Panorama da Música Popular Brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos anos 80*. in Brasil: o trânsito da memória. 1988 p. 141-174.

ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura*. Bauru: EDUSC, 2001. 476 p.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. 280 p.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnatalli, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984, 366 p.

BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 800 p.

BRITO, Brasil da Rocha. Bossa Nova. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva. 1993, p. 17-42.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. 545 p.

\_\_\_\_\_. T de Tempos de Bossa Nova, IN: *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: CODECRI. 1979

\_\_\_\_\_. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, 111p.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, Debates no. 3. 5ª Ed. 1993. 354 p.

CASTRO, Luis Edmundo de. *Modernidade e crítica na música popular brasileira nos anos 50*. Dissertação de Mestrado. Ciências das Artes/UFF. Rio de Janeiro. 2000. 153 p.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 301 p.

CASTELLO, José. *Livro de letras de Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 253 p.

CARAMURU, Fábio Luiz. *Aspectos da interpretação pianística na obra de Antônio Carlos Jobim*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP. São Paulo. 2000.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar. 3 vol.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e História*. Revista de História, no. 119, p. 69-89.

\_\_\_\_\_. Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade Algumas Interpretações (1926-1980) In: *História em debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, Rio de Janeiro, 1991, p. 151-189.

DUNSBY, Jonathan et WHITTAL, Arnold. *Music analysis in Theory and Practice*. Great Britain: Yale University Press. 1988, 250p.

DENORA, Tia: *Beethoven et l'invention du génie*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 110. Décembre, 1995, Paris: Seuil, p. 36-45. ISSN 0335-5322.

FICO, Carlos. O Brasil no contexto da Guerra Fria: Democracia, Subdesenvolvimento e Ideologia do Planejamento (1946-1964). In: *Viagem Incompleta*. Carlos Guilherme Mota (org.). *A Experiência Brasileira (1500-2000)*. "A Grande Transação". São Paulo: Senac, 2000, p. 162-182.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra. 1999. 219 p.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Unesp. 2002.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 443p.

JOBIM, Paulo et all. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas, vol. I (1947-1958)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001, 144 p.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes. 1985, 311 p.

KUEHN, Frank Michael Carlos. *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa Nova: Caminho para a construção de uma linguagem musical*. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004, 207p.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da UNICAMP. 1995

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos Cebrap, no. 34, nov. 1992, p. 63-70.

MEDAGLIA, Júlio. *25 anos de Bossa Nova*. In. Vários. Folha de S. Paulo Folhetim, 19/12/1984.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, no. 39, p. 203-221. 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. Ensaios 30. 4<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Atica, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e Indústria Cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959/1969)*. Tese de doutorado. USP. 1998a, 2 vol.

\_\_\_\_\_. *A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico*. Revista História: Questões & Debates, Curitiba, no. 28, p. 123-149, 1998b. Editora da UFPR

\_\_\_\_\_. *Tradição e Modernidade: João Gilberto e a Revolução Musical Brasileira*. Revista História: Questões & Debates, Curitiba, no. 31, p. 145-151, 1999. Editora da UFPR

\_\_\_\_\_. *“Já temos um passado”: 40 anos do LP Chega de Saudade*. Latin American Music Review, Volume 21, no. 1, Spring/Summer 2000, p. 59-65

\_\_\_\_\_ & VILLAÇA, Mariana. *O tropicalismo: relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História, vol. 18, no. 35, São Paulo. Edição eletrônica.

\_\_\_\_\_. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2002. 117 p.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1998. 236 p.

\_\_\_\_\_. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, no. 43. São Paulo, jun. 2000. ISSN 0102 – 6909.

NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais: do Barroco ao Jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000. 239 p.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História UFRGS. Porto Alegre: 2002, 2vol.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, 222 p

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo, Perspectiva, 1994. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. ECA-USP.

PARANHOS, Adalberto. *Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)*. Revista História e Perspectivas, Uberlândia, no. 3, jul/dez 1990, p. 5-111.

REGEV, Motti. *Popular Music Studies: the issue of musical value*. IASPM – USA. Music Studies, v. 4, n. 2.

REILY, Suzel Ana. *Tom Jobim and the Bossa Nova Era*. Popular Music, vol. 15/1, p. 1-16. Cambridge University Press:1996

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 1048p.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. P. 108-135.

SEVERIANO, Jairo. *A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34. Vol I, 1988, 366 p.

SOUZA, Tárík de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995, 197p.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP. São Paulo:2001.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo: Atica, 1982.

TRINDADE, Mauro. *O maestro popular*. Bravo! Maio/2003, p. 20-28

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo:34, 1998, 368 p.

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. 3ª Edição. São Paulo: 34, 1997.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção – melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994, 294p.

\_\_\_\_\_. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, 322p.

\_\_\_\_\_. *Quatro triagens e uma mistura – a canção brasileira no século XX*. In: *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Cláudia Neiva de Mattos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros, orgs. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 223-236.

TREECE, David. *A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)*. Revista História Questões & Debates, Curitiba, no. 32, p. 121-165, jan./jun., 2000. Editora da UFPR.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: A Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro:1954-1956)* Dissertação de Mestrado. Departamento de Pós Graduação em História UFPR. Curitiba: 2002, 158 p.

WASSERMAN, Maria Clara & Napolitano, Marcos. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira* IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, no. 39, p. 167-189. 2000.

WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: Bosi, Alfredo (org.) . *Cultura e Política. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 114-123

## **6. Anexos**

### 6.1. Lista dos fonogramas: (em ordem alfabética)

*A chuva caiu* (Fantasia) Antônio Carlos Jobim/Luiz Bonfá. E seu Conjunto. Continental – 17.313-A. Gravação: 04/1956; lançamento: 07/1956. Matriz C-3820. Intérprete: Luiz Bonfá.

*Engano* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Luiz Bonfá. Orquestra Continental. Continental – 17-262-B. Gravação: 02/1956; lançamento: 03/1956. Matriz M-3765. Intérprete: Dóris Monteiro.

*Eu e o meu amor* (Samba) Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes. Canta: Roberto Paiva – ao violão: Luiz Bonfá. Orquestra sob a Regência de Antônio Carlos Jobim. Odeon – MODB – 3056 – “Orfeu da Conceição”. Gravação: 08/1956; lançamento: 11/1956. Matriz BR-LD 155.

*Eu não existo sem você* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes. E o conjunto de Antônio Carlos. Sinter – 582-B. Matriz S-1262. Intérprete: Vanja Orico.

*Faz uma semana* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim (Tom)/João Stockler. Com orquestra de Lyrio Panicali. Sinter – 0000.236-B, lançamento: 06/1953. Matriz S-517. Intérprete: Ernani Filho.

*Foi a noite* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça. Com Orquestra Arr. e Dir.: Antônio Carlos Jobim. Odeon – 14.077-A. Gravação: 06/1956; lançamento: 08/1956. Matriz Rio-11.183. Intérprete: Sylvia Telles.

*Foi a noite* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça. Com Orquestra Continental – LPP-38. Lançamento: 1956. Intérprete: Helena de Lima

*Foi a noite* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça. Com Luiz Arruda Paes e Sua Orquestra. Odeon – 14.109. Gravação: 04/1956; lançamento: 11/1956. Matriz Rio-11.136. Intérprete: Osny Silva.

*Incerteza* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça. Com orquestra de Lyrio Panicali. Sinter – 0000.217-A, lançamento: 04/1953. Matriz: S-463. Intérprete: Mauricy Moura.

*Lamento no morro* (Samba) Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes. Canta: Roberto Paiva – ao violão: Luiz Bonfá. Orquestra sob a Regência de Antônio Carlos Jobim. Odeon – MODB – 3056 – “Orfeu da Conceição”. Gravação: 08/1956; lançamento: 11/1956. Matriz BR-LD 155.

*Luar e batucada* (Samba-batucada) Newton Mendonça/A. Carlos Jobim. Com Antônio Carlos Jobim e sua Orquestra. Odeon – 14.168-B. Gravação: 12/1956; lançamento: 02/1957. Matriz Rio-11.468. Intérprete: Sylvia Telles.

*Mágoa* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Marino Pinto. Com Orquestra. Odeon – MOFB-3034. Lançamento: 0958. Intérprete: Sylvia Telles.

*Mulher, sempre mulher* (Samba) Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes. Canta: Roberto Paiva – ao violão: Luiz Bonfá. Orquestra sob a Regência de Antônio Carlos Jobim. Odeon – MODB – 3056 – “Orfeu da Conceição”. Gravação: 08/1956; lançamento: 11/1956. Matriz BR-LD 155.

*O que vai ser de mim?* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim. Continental-LPP-7-B. Lançamento: 1955. Intérprete: Nora Ney.

*Outra vez* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim. Com Orquestra. Regência Alexandre Gnatalli. Continental – 16.969-A. Gravação: 06/1954; lançamento: 07/1954. Matriz C-3357. Intérprete: Dick Farney

*Pé Grande* (Samba) Armando Cavalcanti/Antônio Carlos Jobim. Antônio Carlos Jobim e seu Conjunto. Odeon – 14.101-A. Gravação: 07/1956; lançamento: 10/1956. Matriz Rio-11.226. Intérprete: Raul de Barros.

*Pensando em você* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim (Tom). Com orquestra de Lyrio Panicali. Sinter – 0000.236-A, lançamento: 06/1953. Matriz S-516. Intérprete: Ernani Filho.

*Samba não é brincado* (Samba) Antônio Carlos Jobim/Luiz Bonfá. Com Bonfá e seu Conjunto. Continental – 17.311-A. Gravação: 02/1956; lançamento: 07/1956. Matriz C-3773. Intérprete: Dora Lopes.

*Se é por falta de adeus* (Samba-Canção) Antonio Carlos Jobim/Dolores Duran. Com Antonio Carlos Jobim e sua Orquestra. Continental – 17.159-A. Gravação: 05/1955; lançamento: 10/1955. Matriz C-3622. Intérprete: Dóris Monteiro.

*Se todos fossem iguais a você* (Samba) Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes. Canta: Roberto Paiva – ao violão: Luiz Bonfá. Orquestra sob a Regência de Antônio Carlos Jobim. Odeon – MODB – 3056 – “Orfeu da Conceição”. Gravação: 08/1956; lançamento: 11/1956. Matriz BR-LD 155.

*Sinfonia do Rio de Janeiro: A montanha o Sol, o Mar* (Sinfonia Popular em Tempo de Samba) Antonio Carlos Jobim/Billy Blanco. Com Radamés Gnatalli e sua Orquestra. Continental – LPA-1000-A. Lançamento: 12/1954. Intérpretes: Dick Farney, Os Cariocas, Gilberto Milfont, Elizete Cardoso, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Emilinha Borba, Nora Ney, Jorge Goulart.

*Só saudade* (Samba-Canção) Newton Mendonça/Antônio Carlos Jobim. Com Orquestra. Odeon – 14.113-A. Gravação: 05/1956; lançamento: 11/1956. Matriz Rio-11.312. Intérprete: Cláudia Morena.

*Solidão* (Samba) Antonio Carlos Jobim/Alcides Fernandes. Com Vero e sua Orquestra. Continental – 16.968-B. Gravação: 05/1954; lançamento: 07/1954. Matriz C-3378. Intérprete: Nora Ney

*Sonho desfeito* (Samba) Armando Cavalcanti/Antônio Carlos Jobim/Paulo Soledade. Com Severino Filho e sua Orquestra. Continental – 17.330-B. Gravação: 07/1956; lançamento: 09/1956. Matriz Rio-M.C. 3853. Intérprete: Bill Farr

*Sucedeu Assim* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Marino Pinto. E o conjunto de Antônio Carlos. Sinter – 582-A. Matriz S-1261. Intérprete: Vanja Orico.

*Tereza da praia* (Samba) Antonio Carlos Jobim/Billy Blanco. Com Tom e seu Conjunto. Continental – 16.994-A. Gravação: 06/1954; lançamento: 07/1954. Matriz C-3401. Intérpretes: Lúcio Alves & Dick Farney

*Teu castigo* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça. Com Orquestra Arr. e Dir.: Antônio Carlos Jobim. Odeon – 14.026-A. Gravação: 12/1955; lançamento: 06/1956. Matriz Rio-10.890. Intérprete: Dalva de Oliveira.

*Vem viver ao meu lado* (Samba-Canção) Antônio Carlos Jobim/Alcides Fernandes. Com Antônio Carlos Jobim e sua Orquestra. Odeon – 14.077-B. Gravação: 02/1956; lançamento: 04/1956. Matriz Rio-10.980. Intérprete: Gilda de Barros.

## 6.2. Quadro de tessituras

Canção	Ano	Tessitura
Incerteza	1953	11 <sup>a</sup>
Faz uma semana	1953	10 <sup>a</sup> M
Pensando em você	1953	12 <sup>a</sup>
Tereza da praia	1954	11 <sup>a</sup>
Solidão	1954	10 <sup>a</sup> m
Outra vez	1954	9 <sup>a</sup> M

Hino ao sol	1954	8 <sup>a</sup>
O que vai ser de mim	1955	10 <sup>a</sup> m
Se é por falta de adeus	1955	10 <sup>a</sup> m
Engano	1956	10 <sup>a</sup> m
Vem viver ao meu lado	1956	10 <sup>a</sup> m
A chuva caiu	1956	10 <sup>a</sup> m
Teu castigo	1956	12 <sup>a</sup>
Samba não é brinquedo	1956	7 <sup>a</sup> m
Foi a noite	1956	10 <sup>a</sup> m
Sonho desfeito/Pé grande	1956	13 <sup>a</sup> m
Só saudade	1956	10 <sup>a</sup> M
Eu e meu amor	1956	12 <sup>a</sup>
Mulher sempre mulher	1956	10 <sup>a</sup> m
Lamento no morro	1956	10 <sup>a</sup> m
Se todos fossem iguais a você	1956	10 <sup>a</sup> m
Modinha	1956	13 <sup>a</sup> m
Luar e batucada	1957	11 <sup>a</sup>
Eu não existo sem você	1957	10 <sup>a</sup> m
Sucedeu assim	1957	10 <sup>a</sup> m
As praias desertas	1958	7 <sup>a</sup> m
Caminho de pedra	1958	13 <sup>a</sup> m
Luciana	1958	14 <sup>a</sup> m
Janelas abertas	1958	12 <sup>a</sup>
Estrada branca	1958	12 <sup>a</sup>
Vida bela/Praia branca	1958	16 <sup>a</sup>
Canção do amor demais	1958	9 <sup>a</sup> m
Aula de matemática	1958	9 <sup>a</sup> M
Cala meu amor	1958	9 <sup>a</sup> M
Caminhos cruzados	1958	8 <sup>a</sup>
Mágoa	1958	7 <sup>a</sup> m

É preciso dizer adeus	1958	8 <sup>a</sup>
Maria da Graça	1958	9 <sup>a</sup> M