

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FABIO GUILHERME POLETTI

Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)

São Paulo  
2010

FABIO GUILHERME POLETTTO

Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Ciências. Versão Corrigida, em conformidade com a Resolução CoPGr 5890.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

São Paulo  
2010

Nome: POLETTTO, Fabio Guilherme

Título: Saudade do Brasil: Tom Jobim e a cena musical brasileira (1963/1976)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa só foi possível com o inestimável auxílio de uma série de pessoas e instituições, a quem devo muito obrigado. Inicialmente, ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), que concedeu uma bolsa de estudos que me permitiu dedicação praticamente integral à pesquisa. Ao meu orientador Marcos Napolitano, pela orientação dedicada e pela amizade tão fraterna ao longo de todos estes anos de convivência. Aos funcionários da Pós Graduação em História da USP, cuja eficiência sempre foi decisiva na resolução de todo tipo de entrave burocrático. Ao Paulo Jobim, diretor responsável pelo arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim, na cidade do Rio de Janeiro, pela generosa acolhida e paciente assistência às minhas demandas acadêmicas, gratidão que estendo a todos os funcionários do IACJ. Aos colegas professores, funcionários e alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, cujo apoio e incentivo foram cruciais para que esta pesquisa finalmente ficasse pronta. Ao Orlando Fraga, e seu incentivo sempre encorajador que jamais esquecerei. Ao Carlos Assis, que fez uma intervenção decisiva no processo de revisão das análises musicais. Ao Mário da Silva Jr. e à Rocio Infante, pelo suporte amigo no Rio de Janeiro, infelizmente em um momento frustrante na trajetória deste trabalho. Ao Marco Aurélio Koenttopp, que trabalhou comigo na elaboração da maior parte dos exemplos em partituras. Aos amigos Álvaro Carlini, André Egg, Artur Freitas e Paulo Reis, colegas do Núcleo de Conjuntura, pelo convívio intelectual instigante, pela oportunidade de debater tantas idéias, enfim, pela amizade fraterna. Para Rafaela Lunardi e Raúl Bonne, grandes amigos, por todas as vezes que me ajudaram a encontrar o rumo certo em São Paulo e na vida. Ao Cássio Busetto, pela fundamental revisão do texto e pelo apoio em todos os momentos. A Cristiane Silveira, pelo decisivo encontro com a língua inglesa. Ao Genaro Fraga, amigo de todas as horas, mesmo nas horas mais difíceis. Ao Carlos Daddário e ao Cláudio Moraes, pelo auxílio, pelo som, pelas saborosas conversas. Para Katja Reinecke e Roger Lisardo, pelo nosso encontro especial. Para minha família, sem eles nada disso teria sido possível. Pra Rafa, que chegou e iluminou isso tudo.

A todos, minha imensa gratidão.

*A investigação dos fatos humanos é complexa, pois o homem encontra-se na ponta extrema da natureza.*  
Marc Bloch

## RESUMO

POLETTO, Fabio Guilherme. Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963/1976). Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

Este trabalho é um estudo da obra do compositor Antonio Carlos Jobim e suas intersecções com o cenário musical brasileiro no período de 1963/1976. Seu objetivo é mapear as principais características estéticas da música de Jobim e avaliar suas ressonâncias no cenário cultural do país. Para tanto, examina os fonogramas originais gravados, manuscritos de composições, textos originais, entrevistas e avaliações críticas que circularam na imprensa brasileira no período. A análise destas ressonâncias busca o entendimento da formação de um espaço público de debates, cuja arena musical incorporou discussões sobre a modernização do país, da música popular e suas interfaces com a sociedade. Considera as especificidades da produção musical e as tensões resultantes de sua veiculação pela indústria fonográfica. Avalia o papel das instâncias de crítica cultural e de reconhecimento estético da música popular na formação de um cânone da música brasileira. Avalia a ação do Estado autoritário como indutor de projetos modernizantes, políticas culturais e ao mesmo tempo, como executor de práticas de censura. Em um sentido mais profundo, examina as perspectivas históricas que alimentaram a estética de Tom Jobim, suas leituras do processo de modernização brasileira e a sugestão de um ideal de identidade moderna que sua música ambicionou articular.

Palavras-chave: Música Popular, Tom Jobim, Estética Musical, História da Música, MPB.

## ABSTRACT

POLETTO, Fabio Guilherme. Saudade do Brasil: Tom Jobim in the brazilian musical scene (1963/1976). Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

This is a study of the works of the brazilian composer Tom Jobim and its intersections with brazilian musical scene during the period of 1963/1976. It aims to map the main aesthetic features of Jobim's music and to evaluate its resonances in the cultural scene of the country. For this, it examines the original records, manuscripts of compositions, original texts, interviews and critic evaluations that circulated in the brazilian press in that period. The analysis of this resonances seeks the understanding of the formation of a public space of debates, which musical arena incorporated discussions about the modernization of the country, its popular music and its interfaces with society. It considers the specificities of musical production and the resulting tensions of its spread by music industry. It evaluates the role of instances of cultural critic and aesthetic recognition of popular music in the process of formation of the canon of brazilian music. It evaluates the action of an authoritarian national state as prompter of modernizing projects, cultural policies and, at the same time, as executor of censorship practices. In a deeper sense, it examines the historical perspectives that nourished Jobim's aesthetic, its interpretations of Brazil's modernization process and the suggestion of an ideal of modern identity that his music aimed to articulate.

Key words: Popular Music, Tom Jobim, Musical Aesthetics, Music History, MPB.

## SUMÁRIO

### Introdução

1. Música brasileira, mercado musical e projetos de identidade moderna.....	28
1.1. Modernidade na música brasileira: Tom Jobim e a ascensão bossanovista.....	29
1.2. Um projeto estético modernizante.....	37
1.3. MPB e Indústria Fonográfica: relação simbiótica.....	43
1.4. MPB e Censura: a ação do Estado e a reorganização do cenário cultural.....	57
2. Trajetória da estética jobiniana na década de 1960.....	62
2.1. Caminho da <i>America</i> : a trajetória norte-americana de Tom Jobim (1963-1970).....	63
2.2. O III Festival Internacional da Canção.....	83
3. <i>Stone Flower</i> : novos caminhos da estética jobiniana.....	105
3.1. Música brasileira no pós 68.....	106
3.2. A bossa nova <i>clássica</i> .....	113
3.3. A temática nordestina.....	118
3.4. Os gêneros da <i>tradição</i> brasileira.....	126
3.5. A modinha.....	143
4. O retorno do <i>Maestro</i> : brasilidade e mercado na MPB.....	156
4.1. O Disco de Bolso do Pasquim.....	157
4.2. Matita Perê.....	172
4.3. O universo cancional de Matita Perê.....	184
4.3.1. Águas de Março.....	184
4.3.2. Matita Perê – a canção.....	197
4.3.3. Ana Luiza.....	206
4.4. O universo instrumental de Matita Perê.....	210
5. Saudade do Brasil: o projeto moderno de Tom Jobim.....	223
5.1. Elis & Tom.....	224
5.2. Urubu.....	238
5.3. Um projeto moderno.....	260
5.3.1. A brasilidade moderna no pré 68.....	260
5.3.2. A brasilidade moderna no pós 68.....	263
5.3.3. O componente erudito.....	268
6. Conclusão.....	275
Referências	



## Introdução

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu no Rio de Janeiro em 1927 e faleceu em Nova York em 1994. De sua autoria, são conhecidas cerca de 300 obras musicais, incluindo canções, música incidental para teatro, cinema e TV, peças instrumentais para variados conjuntos e parcerias diversas. Além destes trabalhos, deixou amplo conjunto de registros, em suportes de outras naturezas: desenhos, poesias, textos poéticos, uma rica galeria de fotos e vídeos e um vasto arquivo de gravações em áudio. Seu nome continua a evocar associações, constituindo um objeto constante na memória brasileira: ícone da bossa nova, da preocupação ecologista, sinônimo de *brasilidade* e de um índice qualitativo da música popular brasileira.<sup>1</sup> Ao mesmo tempo, parte considerável de sua obra musical continua em evidência perante uma parcela significativa do público brasileiro e internacional.

Assim, a música de Tom Jobim continua ocupando certo espaço no imaginário simbólico do Brasil e relançamentos em diferentes suportes reforçam a percepção de existir, também, demanda de consumo por esta obra.<sup>2</sup> A relevância conferida à sua arte, inclusive, ultrapassou os domínios do público geral da música brasileira, do interesse privado de aficionados e colecionadores, atingindo também a esfera pública, como se pode observar pelo interesse de diferentes governos em perpetuar seu nome e sua obra. Ou seja, Tom Jobim transformou-se também em um *monumento* da cultura brasileira, reconhecido oficialmente pelo Estado, em diferentes ações.<sup>3</sup> Como bem observou Patrícia Fuentes Lima, a importância conferida à preservação de sua memória por setores políticos e intelectuais de diversas procedências ideológicas é especialmente indicativa da força da associação de seu nome a

---

<sup>1</sup> FUENTES LIMA, Patrícia. *O Imaginário de Antonio Carlos Jobim: Representações e Discursos*. Tese de Doutorado. Department of Romance Languages (Portuguese). University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

<sup>2</sup> Uma pesquisa breve, somente dos títulos lançados durante o período de realização deste trabalho, indicou uma quantidade considerável de lançamentos de diferentes artistas, com releituras, e/ou homenagens ao compositor, descontadas as compilações. *Meu amigo Tom Jobim*: Radamés Gnattali: 2007, JVC Victor; *Especial Tom Jobim*: Vânia Bastos e Rosa Passos; *Tom Jobim por Fabio Caramuru*: 2007, MCD; *Piano com Tom Jobim* – Marcos Ariel: 2006, TBC; *Tom Pra Dois (Tom for two)* – Vários: 2008, Emarcy; *Canções de Tom Jobim* – Vânia Bastos: 2006, Caravelas; *Clássicos de Tom Jobim* – Cris Delanno: 2006, TRA.

<sup>3</sup> Inaugurada, talvez, em 1967 com a série “Depoimentos para a Posteridade”, do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Também perceptível sob outras iniciativas, como a “Sala Tom Jobim”, também da mesma entidade; a nomeação da Universidade Livre de Música Tom Jobim, em São Paulo; a nomeação do Aeroporto Internacional Tom Jobim, no Rio de Janeiro, e, mais recentemente, com o reconhecimento oficial da necessidade de preservação de seu arquivo pessoal, via FAPERJ.

uma determinada concepção da identidade brasileira e de sua cultura.<sup>4</sup> Este fenômeno implica no reconhecimento da existência de uma proposição implícita, de uma determinada leitura do Brasil articulada em sua música e em suas intervenções públicas. Ao mesmo tempo, as ressonâncias privadas e públicas de sua obra e a associação da música de Jobim a uma imagem do país e a uma noção de *brasilidade* estão intimamente conectadas a processos de recepção construídos historicamente.<sup>5</sup> Estes processos contribuíram para delimitar a construção de uma memória sobre sua arte, que contribuiu decisivamente na constituição de uma determinada imagem da música brasileira perante as audiências do país e do exterior.

O esforço de entendimento de sua trajetória pública e de sua obra começou a se realizar já alguns anos após sua morte, com a publicação dos textos biográficos de José Luiz Sanchez<sup>6</sup>, Helena Jobim<sup>7</sup> e Sérgio Cabral<sup>8</sup>, além de outros escritos de cunho essencialmente memorialístico e jornalístico. A contribuição desta primeira camada de textos biográficos foi gradativamente adensada pelo trabalho de outros cronistas, memorialistas e crítica musical de caráter mais pontual. A publicação, em 2001, das obras completas do compositor conferiu especial impulso à formação de um campo de estudos jobinianos, na medida em que concretizou uma perspectiva de fidelidade aos originais escritos e gravados por Jobim.<sup>9</sup> Ao mesmo tempo, esta publicação também contou com a contribuição de importantes avaliações críticas e relevantes informações históricas que, por sua vez, serviram de baliza para a entrada definitiva de Tom Jobim e sua música como objeto da área ensaística e no ambiente acadêmico.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> FUENTES LIMA, 2008, op. cit.

<sup>5</sup> Esta pesquisa toma a *brasilidade* como categoria histórica delimitadora de pressupostos característicos de uma essencialidade, elemento indefinido do *ser* brasileiro, submerso e latente, permeando as margens dos sistemas culturais, sem, contudo, negar as tensões e contradições da formação cultural brasileira. Historicamente, a *brasilidade* pode ser pensada como um dos elementos da cultura que foi continuamente utilizada e repostada como um código de pertinência, adquirindo várias conotações ao longo do século XX, não restritas aos campos artísticos. Materializando-se em projetos estéticos desde a República e forjando um arcabouço de elementos e juízos críticos que variaram conforme a concepção filosófica e/ou ideológica de sua interpretação, a *brasilidade* constituiu um valor cuja contínua importância no cenário cultural constituiu-se uma permanência. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003. Assim, a *brasilidade* tornou-se vetor fundamental nas diversas formulações da identidade da nação em suas imbricações com a criação cultural. ARAÚJO, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade*. In: Revista Brasileira, Número 4 - Janeiro de 2000.

<sup>6</sup> SANCHEZ, José Luiz. *Tom Jobim: a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

<sup>7</sup> JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

<sup>8</sup> CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

<sup>9</sup> JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim – Obras Completas*. Rio de Janeiro: Jobim Music. 5 v, 2000. Além das partituras, a edição compreende textos escritos por Paulo Jobim e pelo jornalista Sérgio Augusto. A edição das Obras Escolhidas, do mesmo ano, contém um importante esboço crítico de Lorenzo Mammi.

<sup>10</sup> Com os trabalhos de REILY, Suzel Ana. *Tom Jobim and the Bossa Nova Era*. Popular Music, vol. 15/1, p. 1-16. Cambridge University Press: 1996; 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 à Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2001; KUEHN, Frank Michael Carlos. *Antonio Carlos*

Este trabalho procura adensar este campo relativamente recente de estudos, realizando um esforço de investigação histórica das relações construídas entre a música de Tom Jobim e o cenário cultural brasileiro no período de 1963 a 1976. Parte da premissa de que Jobim elaborou em vida um discurso musical e poético cujo programa estético incluiu uma determinada leitura do Brasil, leitura esta que angariou ressonâncias diversas. Assim, procura investigar as linhas gerais da estética jobiniana, como elas sugeriram um projeto de educação sentimental para a cultura brasileira, avaliando as principais referências constituintes desta leitura e seus possíveis significados. Ao mesmo tempo, procura investigar as reverberações desta proposição no cenário brasileiro em questão, considerando suas contradições e intersecções com outras propostas estéticas. Desta forma, a pesquisa ambiciona reavaliar a trajetória do compositor neste período, buscando inseri-lo em uma perspectiva de maior profundidade em relação ao cenário sociocultural brasileiro.

Partiu-se do exame das condições de emergência e das principais faturas da estética associada a Jobim e materializada na bossa nova, avaliando o impacto de suas proposições modernizantes no cenário da música brasileira. A avaliação focaliza a contribuição de Jobim para a formatação deste projeto estético e os desdobramentos das proposições do compositor, ressaltando as nuances e contradições do pensamento musical de Jobim, além das dinâmicas

---

*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; NESTROVSKI, Artur. *O samba mais bonito do mundo*. In: Três Canções de Jobim. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31-51. POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953/1958*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História/UFPR. Curitiba: 2004; POLETTO, Fábio Guilherme. *O que vai ser de mim: A disputa por espaços e a afirmação estética de Antonio Carlos Jobim (1953/1959)*. In: Letterature D'America. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 27-63. Roma: Sapienza Università di Roma. 2008; PY, Pedro Oliveira. *Estrutura Tonal na obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Centro de Letras e Artes/Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro: 2004; CARMO Jr, José Roberto. *Eu te amo – canção de Tom Jobim e Chico Buarque*. In: Revista Casa, Vol. 3, no. 1, agosto de 2005; FREIRE, Ricardo & OLIVEIRA, Heitor. *O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim*. In: Anais do 15º. Congresso da ANPPOM, 2005, pp. 907-915; CHAVES, Celso Loureiro. Matita Perê. In: *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, Arthur Nestrovski, org., pp. 141-161; CHAVES, Celso Loureiro. *Tom Jobim Épico*. In: Letterature D'America. 2008, op. cit., p. 83-101; ERNEST DIAS, Carlos. *Tom Jobim e Guimarães Rosa: Caminhos cruzados na cultura brasileira*. In: Letterature D'America. 2008, op. cit., p. 101-131 FUENTES LIMA, Patrícia. *Antonio Carlos Jobim e a imprensa*. In: Letterature D'America. 2008a, op. cit., p. 131-147; MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008; DE CARLI, Ana Mery Sehbe. *Rio Eu gosto de você canta Tom Jobim*. In: Letterature D'America. 2008, op. cit. p. 64-83; PERRONE, Charles. *Bons tons diversos versos: Antonio Carlos Jobim, célebres letristas e a poética da Bossa Nova*. In: Letterature D'America. 2008, op. cit., p. 05-27; ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada. Estudo dos procedimentos composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008. DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio-culturais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro: 2010. Os esforços de compreensão da obra de Jobim fora do Brasil devem-se à relevante contribuição do editor Luca Bacchini, responsável direto pela reunião de especialistas diversos em duas importantes revistas italianas: Rivista Letterature D'America: 2008, Rivista di Studi Portoghesi i Brasiliani, Anno XI, 2009 e Anno XII, 2010.

que permearam a recepção à sua obra e as possíveis interferências que ela gerou neste cenário. Em um sentido mais profundo, examina as perspectivas históricas que alimentaram a estética de Jobim, suas leituras do processo de modernização brasileira e a sugestão de um ideal de identidade moderna que sua música ambicionou articular.<sup>11</sup>

Ao organizar este quadro, que se estende durante a década de 1960 e avança pela década de 1970, a pesquisa constatou a emergência de novos atores e propostas estéticas, que também passaram a assumir posturas modernizantes na esfera musical. A análise destes fenômenos revelou algumas peculiaridades do cenário sociocultural brasileiro, as discussões estéticas que balizaram a formação de um público específico e a formação de linhas de pensamento crítico sobre as possibilidades de representação de uma identidade moderna no campo da música popular. Estas peculiaridades podem ser observadas em diversos vetores: (i) a configuração de um espaço público de debates, cuja arena musical incorporou discussões sobre a modernização do país, da música popular e suas interfaces com a sociedade; (ii) as dinâmicas da indústria cultural em pleno reforço de suas posições no período, e mais especificamente a indústria fonográfica e suas políticas; (iii) a configuração de instâncias de crítica cultural e de reconhecimento estético; (iv) a ação do estado autoritário como indutor de projetos modernizantes, políticas culturais e ao mesmo tempo, como executor de práticas de censura.

Este trabalho se constitui, portanto, um esforço de investigação histórica da música brasileira no período que se estende ao longo da década de 1960 até meados da década de 1970. Está inserido em uma perspectiva relativamente recente no campo de estudos históricos, cujo interesse pela música como objeto pode ser vislumbrado como um desdobramento da chamada historiografia renovada.<sup>12</sup> Entretanto, ciente de que o estudo da música e sua incorporação como objeto de investigação histórica tem levantado uma ampla gama de dificuldades, manifestas em certa precariedade nos diálogos entre suas respectivas disciplinas,

---

<sup>11</sup> Identidade moderna entendida como ambição, como projeto de atualização das sensibilidades coletivas por meio da música, no sentido de desenvolver uma nova relação entre o homem, o tempo e a natureza. Neste sentido, não obstante as contradições e tensões que envolveram a sua concretização, a proposição jobiniana se insere em uma espécie de tradição brasileira, articulada sob diferentes perspectivas e por diferentes atores ao longo do século XX. NAVES, Santuza Cambraia. *O violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1998. TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000; ORTIZ, 2003, op. cit. McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in The Making of Modern Brazil*. London: Duke University Press, 2004.

<sup>12</sup> LE GOFF, Jacques – “História”; “Memória” e “Documento / Monumento” In: Enciclopédia Einaudi Memória-História, Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990; BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929/1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ambiciona estabelecer uma aproximação interdisciplinar.<sup>13</sup> Neste sentido, reitera a percepção da existência de um vácuo neste campo de estudos, na medida em que tanto a História como a Musicologia apresentariam *falhas estruturais* na constituição de seus objetos e em suas respectivas metodologias, cujo resultado seria uma verdadeira gangorra epistemológica.<sup>14</sup> Isto porque enquanto os musicólogos de ofício criticam a pobreza técnica e certo impressionismo das eventuais análises musicais nas pesquisas históricas, os historiadores tendem a censurar o ranço positivista inerente aos trabalhos musicológicos.<sup>15</sup> Tampouco lhes escapa o caráter essencialmente descritivo, a falta de técnicas específicas de pesquisa, leitura e crítica de fontes que permeiam as análises históricas eventualmente realizadas pelos musicólogos, salvo raras exceções. De forma que esta aparente *terra de ninguém* epistemológica é delimitada por concepções aparentemente antagônicas: de um lado uma compreensão *internalista*, grosso modo vinculada ao exame minucioso dos códigos internos ao objeto; de outro uma preocupação *externalista*, ligada à elucidação dos circuitos, públicos, mercados, etc. Assim, uma recente autocrítica tem permeado as expectativas de ambos os campos de pesquisa, expondo, sobretudo, uma dificuldade no estabelecimento de metodologias que alcancem a multiplicidade de vetores incluídos na pesquisa histórica que tem a música como objeto, englobando tanto sua linguagem interna quanto sua recepção.<sup>16</sup> De maneira simultânea à percepção das inúmeras fragilidades metodológicas e teóricas de parte a parte, este incipiente campo de estudos viu-se invadido, a partir de meados da década de 1970 por um novo desafio: a incorporação da *música popular*, especialmente a canção popular.

---

<sup>13</sup> RUSSEL, Dave. *The 'social history' of popular music: a label without a cause?* In: Popular Music (1993), Volume 12/2. London: Cambridge University Press, 1993; 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.

<sup>14</sup> CHIMÊNES, Myriam. *Musicologia e história: fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?* In: Revista de História, FFLCH-USP no. 157, 2º. Semestre/2007, p. 15-31, ISSN 0034-8309, São Paulo.

<sup>15</sup> KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes. 1987. MORAES, 2000, op. cit.

<sup>16</sup> Para a autocrítica, KERMAN, 1987, op. cit.; CHIMÊNES, 2007, op. cit. Para o estabelecimento de novas perspectivas, MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990; MIDDLETON, Richard. *Popular Music analysis and musicology: bridging the gap*. Popular Music:1993, Volume 12/2. Cambridge University Press; RUSSEL, 1993, op. cit.; MANUEL, Peter. *Music as Symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics*. Popular Music: 1995, Volume 14/2. Cambridge University Press; FURTADO, João Pinto. *A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: Apontamentos para o Estudo das Relações entre Linguagem e Práticas Sociais*. Pós-História: v. 5, p. 123-143, Assis: 1997; NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2002; CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Editors) *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. London: Routledge, 2003; BÉHAGUE, Gerard. *State of Research of Brazilian Music*. Latin American Music Review, volume 27, Number 1, Spring/Summer, p. 56-68. University of Texas Press: Austin, 2006. BÉHAGUE, Gerard. *Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira*. Latin American Music Review, volume 27, Number 1, Spring/Summer, p. 69-78. University of Texas Press: Austin, 2006.

A delimitação da *música popular* como categoria analítica é tributária de sua recente constituição como fenômeno cultural, cuja emergência está ligada aos processos de urbanização e surgimento das camadas populares e médias nas cidades, sobretudo a partir do começo do século XX.<sup>17</sup> Embora certo senso comum associe a música popular a um tipo de produção cultural de menor valor e complexidade, quando comparada à música erudita, e destinada a uma parcela de ouvintes não iniciados, as muitas possibilidades de enfrentamento deste fenômeno como objeto de reflexão teórica e histórica tornaram a sua definição especialmente complexa. Dentre os vários fatores que problematizam acepções categóricas, pode-se postular que (i) os sentidos atribuídos à música popular têm se alterado historicamente, variando conforme seu desenvolvimento em diferentes culturas; (ii) as fronteiras que a definem não são facilmente demarcáveis, podendo alterar-se de acordo com o observador; (iii) o próprio termo *popular* é dotado de uma riqueza semântica, cujos sentidos historicamente construídos sofrem constantes redefinições.<sup>18</sup>

Isto envolve uma tensão real na sua conceituação, que deriva para a constatação de que invariavelmente ela é definida pelo que *não é* (folclórica, comercial, semi-erudita, etc.). Desta forma, quase sempre posicionada de maneira subordinada no campo musical como um todo, a música popular parece condenada a ser sempre um *outro*, passando a englobar sentidos diversos como categoria analítica: definições normativas, negativas, sociológicas, tecnológicas e econômicas.<sup>19</sup> Na América Latina, o esforço de delimitação deste objeto redundou em uma definição da música popular como uma “... *práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad*”. Não obstante, a aparente conformidade desta definição tem incluído a preocupação em considerar os aspectos inerentes à conformação dos campos culturais no continente, onde oralidade, tradição e comunidade não raro interagem com fenômenos modernos de mediação e inovação, e também com circuitos massivos.<sup>20</sup> A terminologia admite ainda um campo variável de significações, conforme as diferentes línguas, embora seja corrente o termo *popular music*.<sup>21</sup>

Neste sentido, a separação entre os universos erudito e popular parece tingir-se antes de aspectos construídos cultural e historicamente, que propriamente ligados a desenvolvimentos restritos aos códigos de linguagem. Esta percepção foi adensada pela

<sup>17</sup> NAPOLITANO, 2002, op. cit.

<sup>18</sup> MIDDLETON, 1990, op. cit.

<sup>19</sup> MIDDLETON, 1990, op. cit.

<sup>20</sup> GONZÁLES, Juan Pablo. *Los estudios de musica popular y la renovación de la musicología en America Latina*. TRANS – Revista Transcultural de Musica, no. 12, 2008. Disponível em: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

<sup>21</sup> Para as diferentes nomenclaturas, SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. CAVALCANTE, B. (Org), vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 22-35, 2004.

sociologia, que revelou as várias estratégias desenvolvidas pelos artistas, no sentido de adquirir e manter *prestígio* cultural, não raro mobilizando discursos e retóricas composicionais elaboradas a partir de apropriações do código erudito.<sup>22</sup> Na outra ponta, é necessário considerar projetos que apontam para graus distintos de elaboração musical a partir do aproveitamento do material popular, como fonte e/ou modelo. É preciso sopesar ainda como estas atuações e proposições aparentemente individualizadas interagem com dinâmicas culturais de maior amplitude, com a ação da indústria cultural, com as políticas culturais governamentais, etc. Ou seja, os sentidos atribuídos ao erudito e ao popular – sem mencionar o folclórico – não designam realidades naturais e imutáveis derivadas somente das linguagens, expressando antes formas variáveis de categorização e hierarquização de conteúdos vislumbrados nos códigos, por diferentes agentes, em diferentes culturas e temporalidades históricas.<sup>23</sup> Portanto, a dicotomia popular/erudito estaria historicamente ligada à percepção burguesa de uma faceta mercantil em torno da música popular, constituída como filha direta de gêneros menores da tradição erudita e destinada a um tipo de experiência mediada por interesses comerciais, objeto de uma avaliação negativa, em seus pólos produtor/receptor.<sup>24</sup>

Além disso, se é verdade que a história da música popular está intimamente ligada ao desenvolvimento de tecnologias de distribuição em massa (imprensa, gravação, rádio, cinema, etc.), não é menos verdade que, com a ampla disseminação dos meios de reprodução verificada no século XX, todos os tipos de música, da folclórica às vanguardas, ficaram sujeitas a algum tipo de mediação.<sup>25</sup> Neste sentido, é necessário o entendimento da situação do músico/artista no interior da esfera pública como um *todo*, onde se desenvolvem simultaneamente as facetas mercantil e estética da experiência musical e as conseqüentes interações socioculturais entre os diversos tipos de audiências.<sup>26</sup> A superação da dicotomia erudito/popular, ao considerar a música popular como uma *tendência ativa* do campo musical, tem como objetivo primordial estabelecer um método produtivo e crítico de pesquisa, valorizando complexidade do objeto estudado, sem hierarquizar questões de qualquer

---

<sup>22</sup> BOURDIEU, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>23</sup> SANDRONI, 2004, op. cit.

<sup>24</sup> A percepção do surgimento de um mercado de massas ensejou a interpretação da existência de duas esferas distintas na produção cultural: uma ligada a conceitos eminentemente “artísticos” e dirigida a um público minoritário de especialistas, e outra, de circulação mais ampla e caráter “comercial”, destinada à massa de consumidores. Cf. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Para uma avaliação das condicionantes históricas que delimitaram a dicotomia popular/erudito: NAPOLITANO, 2002, op. cit.

<sup>25</sup> CHANAN, Michael. *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995. MIDDLETON, 1990, op. cit.

<sup>26</sup> CHANAN, Michael. *From Handel to Hendrix – The Composer in the Public Sphere*. London: Verso, 1999.

natureza.<sup>27</sup> Assim, esta pesquisa opta por considerar a música popular como objeto passível de definições múltiplas, estabelecidas sempre com base em diversas clivagens e lutas culturais, conforme o contexto histórico. Sua definição, portanto, está intimamente conectada com a sua situação no interior do campo musical como um todo, cujas posições estão sempre em movimento. E é justamente a possibilidade de uma mirada histórica que pode identificar as perspectivas que atuam no balizamento destas definições.

Portanto, a incorporação da música popular, objeto essencialmente maleável e particularmente avesso a aproximações unilaterais, demandou um reajustamento das miradas teóricas, a conjugação de técnicas investigativas e analíticas, além de uma linguagem adequada para sua explicitação. A tentativa de superação destas complexidades tem alargado consideravelmente as perspectivas epistêmicas da História, ensejando esforços interdisciplinares com a Musicologia, Etnomusicologia, Antropologia, Sociologia e os *Cultural Studies*.<sup>28</sup> Considerando os aspectos principais desta renovação e as dificuldades inerentes ao objeto em questão, o estudo aqui proposto procura mobilizar ferramentas teóricas de diversas disciplinas. Seu intento é aproximar-se de um problema histórico com base em uma combinação de técnicas investigativas, mesmo que se tenha consciência de que o discurso racional tende a enrijecer e generalizar as sutilezas da linguagem artística.<sup>29</sup> Ao mesmo tempo, este método não coincide necessariamente com uma avaliação propriamente estética. Isto porque a pesquisa histórica prescinde de avaliações e/ou juízos de valor, pois uma obra pode – no limite – ser significativa para o historiador por testemunhar determinadas relações culturais e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético.<sup>30</sup>

Desta forma, este estudo propõe-se a buscar uma articulação entre a avaliação da música de Tom Jobim através da investigação de seus parâmetros internos com os modos como seus significados foram interpretados no contexto sociocultural do período 1963-1976. Esta premissa metodológica ambiciona uma abordagem que articule o projeto autoral e as obras ao contexto social e histórico. Neste sentido, propõe o entendimento crítico de uma determinada *cena musical* que delimitou os caminhos da música do compositor em um contexto histórico específico, de sua composição à circulação.<sup>31</sup> O cotejamento entre os

<sup>27</sup> NAPOLITANO, 2002, op. cit.

<sup>28</sup> 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.; KERMAN, 1986, op. cit.; MIDDLETON, 1990, op. cit.; BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002; CHIMÈNES, 2007, op. cit.; GONZÁLEZ, 2008, op. cit.

<sup>29</sup> GINZBURG, Carlo - *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

<sup>30</sup> Id., 1989.

<sup>31</sup> STRAW, Will. *Systems of Articulation, logics of change : communities and scenes in popular music*. Cultural Studies, 5, 3, 1991, p. 368-388.



aspectos intrínsecos à linguagem das obras e a rede de relações diretas que envolvem sua difusão revela as tensões, contradições e embates que permeiam este processo. O objetivo central é articular as camadas de sentido reveladas pela análise das obras com os discursos elaborados pela crítica, pelo artista, avaliando as relações destes com o cenário sociocultural do período em questão. Neste sentido, seu principal recurso metodológico inclui a conjugação dos esforços analíticos, permitindo ultrapassar a camada *textual* em direção a uma camada *contextual*.<sup>32</sup>

Por sua vez, o exame das múltiplas interações entre as obras em um cenário determinado remete aos processos de *apropriação* e construção de sentido que delimitam a fortuna crítica e as hierarquias entre estilos, autores, etc.<sup>33</sup> Neste processo, ações estratégicas são fundamentais para a defesa e/ou manutenção de determinados *significados* encontrados em obras artísticas as mais diversas, que se tornam importantes culturalmente para determinados grupos, podendo ser utilizados como legitimadores de pontos de vista, no estabelecimento de relações de poder.<sup>34</sup> Assim, a consagração de obras de arte e seus autores/artistas está intimamente ligada a práticas culturais que expressam a visão de mundo e principalmente, os conceitos estéticos e interpretativos de grupos específicos com relação àquelas obras/artistas.<sup>35</sup> Neste sentido, é fundamental examinar 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 avaliações e juízos críticos.<sup>36</sup> Esta investigação pressupõe, portanto, que a atuação de certos agentes históricos é particularmente relevante na delimitação e consagração de determinados ideais estéticos materializados em repertórios e obras paradigmáticas ou ainda, compositores canônicos.

Mas é necessário considerar 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

---

<sup>32</sup> GINZBURG, 1989, op. cit.; CONTIER, Arnaldo D. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade Algumas Interpretações (1926-1980)* In: História em debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, Rio de Janeiro, 1991, p. 151-189.; NAPOLITANO, 2002, op. cit.

<sup>33</sup> MIDDLETON, 1990, op. cit.

<sup>34</sup> REGEV, Motti. *Popular Music Studies: the issue of musical value*. IASPM – USA. Music Studies, v. 4, n. 2, 1992.

<sup>35</sup> Id., 1992.

<sup>36</sup> Id., 1992.

momento histórico vivido, os interlocutores, meios de divulgação, etc.<sup>37</sup> Neste sentido, as intervenções de Tom Jobim no espaço público, na promoção e/ou defesa de suas obras também devem ser observadas como fontes privilegiadas, desde que devidamente entendidas como *monumentos* a serem desconstruídos.<sup>38</sup> Portanto, procurou-se remover as camadas de sentido depositadas historicamente nas obras, revelando, além das estruturas internas, suas conexões com o cenário cultural, estratégias de circulação, diálogos e apropriações com as tradições, etc.

Tendo estas proposições como balizas metodológicas, este trabalho procura incorporar diferentes séries de fontes. Inicialmente, considera as composições de Tom Jobim como objetos de investigação das premissas estéticas do compositor, potencialmente reveladas por seus procedimentos técnicos. O exame das composições de Jobim amparou-se na consulta dos manuscritos, de partituras impressas e, especialmente, dos fonogramas originais.<sup>39</sup> Estes são entendidos como um tipo de formato ideal fixado pelo compositor através de um complexo processo, não obstante a interferência de outras instâncias. A análise deste material mobilizou ferramentas teóricas da musicologia, visando avaliar de maneira geral os processos composicionais de Jobim, especialmente a constituição formal das obras, os desenvolvimentos harmônicos e a construção melódica.<sup>40</sup> Além disso, incorporou um exame geral dos fonogramas, incluindo os arranjos e os aspectos interpretativos, em constante remissão às partituras impressas.<sup>41</sup> As análises procuram articular estes parâmetros musicais, tais como forma, harmonia, melodia, ritmo, interpretação, arranjo, texturas, com a fundamental interação melodia-letra, para o caso de canções. Mas a verificação dos

---

<sup>37</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>38</sup> LE GOFF, 1990, op. cit.

<sup>39</sup> Os manuscritos das composições de Jobim e todas as partituras editadas no *Cancioneiro Jobim*, além de outras séries de documentos relevantes para esta pesquisa foram consultados junto ao Arquivo do Instituto Antonio Carlos Jobim, doravante IACJ. Todas as músicas de Tom Jobim citadas ao longo desta tese, bem como as partituras de referência e manuscritos de arranjos estão disponíveis para consulta no sitio do IACJ, cujo endereço é: <http://www.jobim.org/acervo/acervodigital.html>. Este arquivo pessoal conta com cerca de 30.000 documentos, divididos em séries e, em grande parte, disponíveis para consulta. Estas séries incluem arquivos em vídeo, som, textos diversos (poemas, prosa, desenhos e uma série de 37 cadernos pessoais com anotações de toda ordem), além de uma seção com a correspondência e centenas de horas de gravações caseiras resultantes das inúmeras horas de prática ao piano que o compositor costumava gravar.

<sup>40</sup> KOSTKA, S. & PAYNE, D. *Tonal Harmony – With an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 1995; SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996; FORTE, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. London: Yale University Press, 2001. Além destes, foi utilizado como obra de referência para questões pontuais, o dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, OXFORD MUSIC ONLINE. Oxford University Press. Disponível em: <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>41</sup> Para tanto, salvo indicações em contrário, todas as partituras utilizadas são aquelas editadas no *Cancioneiro Jobim*. A numeração de compassos deve, portanto, ser tomada como índice de acompanhamento das análises. Além destas, em pelo menos um caso, a análise de *Aquarela do Brasil* exposta no terceiro capítulo, utilizou-se de um expediente de transliteração das sonoridades do fonograma original.

significados intrínsecos à linguagem musical revela uma ampla gama de desafios metodológicos, na medida em que a música não exprime conteúdos diretamente e, mesmo quando com letra, eventuais conteúdos discursivos podem ser ratificados, nuançados ou mesmo contraditados pela construção musical.<sup>42</sup> Neste sentido, a canção expõe de maneira ainda mais gritante suas especificidades como objeto, uma vez que se constitui a partir de hibridismos de linguagem que, no entanto, adquirem sentido quando em conjunção. Tendo estes desafios como baliza, a metodologia de análise das canções procurou apresentar um enfoque globalizante ao tratar da correlação entre texto poético e musical, numa tentativa de captar os *planos de sentido* ali manifestos.<sup>43</sup> Contudo, considera que os efeitos de sentido de uma canção extrapolam a relação fala/canto e que parâmetros como arranjo instrumental e vocal, interpretação e mesmo nuances timbrísticas obtidas nas gravações influem decisivamente, podendo redirecionar aspectos da sua compreensão.

Assim, a proposição básica do esforço analítico reside na tentativa de extrair os possíveis sentidos da estética jobiniana. Contudo, ainda que a linguagem musical em sua complexidade exija a explicitação de suas faturas em terminologia apropriada, este não é um trabalho de análise musical, *stricto sensu*. Sua intersecção com a musicologia visa, antes, elucidar questões intrínsecas à linguagem musical com vistas a uma perspectiva analítica de outra ordem. Isto é, a análise das obras musicais não é considerada como uma finalidade em si desta pesquisa, mas como um ponto de apoio possível na tentativa de captar as tensões advindas da circulação destas obras com o processo histórico de sua legitimação.

Esta preocupação delimitou o escopo da pesquisa, ambicionando investigar as relações entre as obras musicais e um contexto de maior envergadura, e procurando ressaltar os diálogos que a música de Jobim estabeleceu com os processos de modernização (e suas leituras) que perpassaram o Brasil no período. Procurou também investigar as vozes que avaliaram suas composições no período, tomadas como índices da ressonância da obra jobiniana e possibilidade de análise da fortuna crítica construída em seu entorno. Estas foram especialmente identificadas em textos jornalísticos, cronistas do cotidiano de época e demais escritos, nem sempre diretamente relacionados à música de Jobim, ou à música em geral. Estas fontes, contudo, ajudaram a recriar e consolidar o entendimento das dinâmicas conjunturais que permearam este momento da trajetória do compositor, além de revelar os

---

<sup>42</sup> 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; CONTIER, 1991, op. cit.

<sup>43</sup> Neste sentido, toma de empréstimo terminologias relevantes à teoria semiótica de análise da canção, ainda que não siga totalmente seus preceitos. Para os principais conceitos desta teoria analítica, TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. TATIT, Luiz. *Todos Entoam – Ensaios, conversas, canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

valores mais caros à própria crítica musical no período.<sup>44</sup> Por sua vez, a concentração destas fontes em veículos impressos do Rio de Janeiro e de São Paulo acabou por delimitar o cenário desta pesquisa. A condição de centros culturais assumida por elas no período e assentida de alguma maneira pelo resto do Brasil, se deveu fundamentalmente ao posicionamento das principais mídias do país: televisão, rádio, jornais, revistas e, principalmente, a indústria fonográfica. Neste sentido, constituíram uma espécie de filtragem, por onde o Brasil falou de si para si. Além disso, neste período das décadas de 1960 e 1970, o processo de descentralização e pulverização do espaço público próprio da pós modernidade ainda se esboçava.<sup>45</sup> Somente a partir do lançamento comercial do disco *Matita Perê*, em 1973, foram encontradas referências sobre Jobim e suas obras em jornais de fora destes centros, marcas do processo de integração do mercado cultural nacional a partir do começo daquela década.

O entendimento crítico destas fontes, em interação com a bibliografia especializada, também derivou para a constatação de uma especificidade marcante do cenário cultural brasileiro. Isto porque a compreensão das dinâmicas que permearam a conformação deste cenário esteve intimamente ligada com a avaliação da ação de outros agentes, entre eles a ação da Indústria Cultural.<sup>46</sup> Todavia, esta pesquisa procurou organizar sua mirada para além de uma perspectiva que pretendesse confirmar a pertinência ou a caducidade da interpretação *adorniana* acerca das conseqüências da ação da Indústria Cultural para a experiência estética. Antes, seu objetivo consistiu em verificar as especificidades da implantação da Indústria Cultural, notadamente a indústria fonográfica, na realidade histórica particular do Brasil. Isto implica em considerar como se constituiu um mercado cultural no país, suas temporalidades, seus mecanismos específicos, seu alcance social e econômico, etc. Neste sentido, esta pesquisa incorpora o entendimento de que as particularidades da conformação histórica do Brasil, especialmente as dificuldades na implantação do capitalismo industrial, conferiram

---

<sup>44</sup> Grande parte das fontes de jornais e revistas incluídas na pesquisa foi consultada junto ao arquivo do IACJ e são devidamente indicadas. Outros arquivos também foram consultados, como o Arquivo Público do Estado de São Paulo – APESP; o arquivo do Museu Edgar Leuenroth, do Instituto de Artes da UNICAMP; o arquivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS/RJ; o arquivo do Jornal do Brasil, no Centro de Pesquisa e Documentação, CPDOC/IB, sediado na cidade do Rio de Janeiro; o arquivo da Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba; e o acervo digital da Revista Veja, disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>

<sup>45</sup> MANUEL, 1995, op. cit.

<sup>46</sup> Como fenômeno inerente aos processos de modernização e racionalização promovidos pela Revolução Industrial, o conceito de *Indústria Cultural* foi inicialmente formulado pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969). Em linhas gerais, sua perspectiva apontou que a configuração deste ramo do capitalismo industrial incorpora uma aplicação dos modernos meios de produção seriada aos domínios da *Arte*, o que acarretou conseqüências – invariavelmente negativas na visão adorniana – em diversas frentes: estética, política e ideológica. ADORNO, T. W.. *Idéias para uma sociologia da música*. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1978. ADORNO, T. W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1978. ADORNO, T. W. *Sobre música popular*. In: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. Grandes Cientistas Sociais, no. 54, org. Gabriel Cohn, 1986, tradução de Flávio Kothe.

caracteres próprios ao fenômeno da Indústria Cultural aqui. Além disso, o reduzido tamanho da sociedade de consumo, base social desta indústria, contribuiu decisivamente para sua especificidade.<sup>47</sup> Sabe-se, portanto, que esta se constituiu em bases diferenciadas, demorando pelo menos até o final da década de 1960 para atingir certa operacionalidade, refletida pelo caráter integrador de suas ações.<sup>48</sup> Ao mesmo tempo, tais características conjunturais contribuíram para que o processo histórico de instalação da indústria cultural e seu braço fonográfico no Brasil se desenvolvesse em complexa interação com o campo da música popular.<sup>49</sup> Neste sentido, a observação das estratégias comerciais articuladas pela indústria fonográfica no país manteve certo distanciamento crítico da percepção adorniana, que prevê que a recepção musical seja totalmente instrumentalizada pelos interesses dominantes. Em contrapartida, tendeu a considerar que outras forças também atuam na mediação deste processo, em função das quais se estabelecem modos próprios e característicos de recepção, vinculados a interesses específicos e não necessariamente ditados pelo núcleo impositivo da indústria cultural.<sup>50</sup> Assim, considera que as relações entre produção e consumo musical não ocorrem de maneira totalmente direcionada, marcada pela assimetria de forças entre os pólos

---

<sup>47</sup> ZAN, Jose Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: ECCOS – Revista Científica. UNINOVE, São Paulo: (n. 1, vol. 3): jun/2003, p. 105-122.

<sup>48</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.; ZAN, 2003, op. cit. .

<sup>49</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.; MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. São Paulo: Unicamp, 1991. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. ECA-USP; TATIT, Luiz. *Quatro triagens e uma mistura – a canção brasileira no século XX*. In: Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz. Claudia Neiva de Mattos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros, orgs. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 223-236. NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. 2003. Disponível em [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html); DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000; ZAN, 2003, op. cit.; MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas*. Rio de Janeiro: Planeta, 2007; NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder – do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

<sup>50</sup> Ao deslindar os mecanismos da *Indústria Cultural* na padronização da música e ao elaborar uma tipologia do consumidor de música massiva, o filósofo Theodor Adorno estimulou novas tentativas de se promover um entendimento mais aprofundado desta categoria – o público – em toda a sua complexidade, inserida em realidades culturais, sociais e temporais específicas. A área de estudos culturais procurou evidenciar, por meio de pesquisas empíricas, a complexidade da definição linear de modelos receptivos, na definição de um tipo oposto ao ouvinte adorniano, definido como *ativo* e crítico ao sistema. Cf. RIESMAN, David. *Listening to Popular Music*. In: FRITH, Simon et all. (eds.). *On Record: rock, pop and written word*. London: Routledge, 1990, p. 5-13. Tal perspectiva gerou desdobramentos que procuraram avaliar como o consumo musical pode estar ligado a *sociabilidades* específicas, engendradas fundamentalmente por faixas etárias e outras determinantes comportamentais. Cf. HALL, S. & WHANNEL, P. *The Popular Arts*. London: Hutchinson, 1964. Outro desenvolvimento qualitativo do entendimento das formas de consumo musical revelou como os textos culturais – a música incluída entre eles – também constroem identidades. Cf. NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1999. Existe ainda a perspectiva que avalia que certos consumidores desenvolvem estratégias próprias de relacionamento e apropriação dos materiais divulgados pela indústria cultural, redimensionando sua recepção. Cf. MIDDLETON, 1990, op. cit.; DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

produtor/receptor. Antes, são impregnadas de contradições e conflitos, e marcadas por certa taxa de imprevisibilidade, não obstante uma postura latente do pólo produtor em impor suas produções.<sup>51</sup>

No caso brasileiro, esta multiplicidade de relações entre os pólos produtor/receptor foi especialmente importante para o estabelecimento de uma complexa relação entre a indústria fonográfica e os públicos da música popular. Sabe-se que esta relação se organizou de maneira simbiótica, e a formulação de hierarquias artísticas especialmente relevantes para o cenário musical foram incorporadas – não sem tensões, ressalte-se – pela indústria no processo concreto de fortalecimento das suas posições no país.<sup>52</sup>

Neste sentido, estas particularidades contribuem decisivamente para tornar a análise das interfaces entre a produção musical de Tom Jobim e o cenário cultural do período em evidência neste estudo ainda mais densa de significados. Isto porque as dinâmicas inerentes ao processo histórico de configuração de um mercado musical no Brasil ao longo do século XX tornaram as hierarquizações e separações entre as esferas popular/erudito especialmente problemáticas. Desta forma, a evidência de um relativo trânsito entre esferas, vislumbrado em todo tipo de fusões e/ou misturas, e mesmo em uma disposição *antropofágica* latente, seria um traço marcante da constituição cultural brasileira, responsável, no limite, pela originalidade da inserção do país no mundo contemporâneo.<sup>53</sup> Ao mesmo tempo, é importante frisar que a cultura brasileira não é estática (como nenhuma cultura o é): os segmentos e nichos nunca estão definitivamente separados e sempre existe a possibilidade de interpenetrações. Mas o dado original e talvez extraordinário, da formação cultural brasileira está na formação de uma *malha de permeabilidades*, especialmente na canção popular, que não opera sobre limites estreitos do tipo comercial/artístico ou erudito/popular.<sup>54</sup> Esta pesquisa procura incorporar estas perspectivas, na medida em que avalia a trajetória de Tom Jobim no período em recorte também como possibilidade de tensionamento destas fronteiras, funcionando como um elemento adicional para o entendimento das obras e suas ressonâncias.

Neste sentido, o entendimento dos processos de interação e coexistência de práticas musicais as mais diversas no cenário musical deste período não comporta uma delimitação estrita dos circuitos *erudito/popular*, embora não se negue sua existência simbólica. É

---

<sup>51</sup> MIDDLETON, 1990, op. cit.; CHANAN, 1995, op. cit.

<sup>52</sup> MORELI, 1991, op. cit.; PAIANO, 1994, op. cit.; NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, no. 28, 2001.

<sup>53</sup> WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. In: Revista de História, FFLCH-USP no. 157, 2º. Semestre/2007, p. 55-73. ISSN 0034-8309, São Paulo, 2007.

<sup>54</sup> WISNIK, José Miguel. *A Gaia Ciência – Literatura e Música Popular no Brasil*. In: Sem Receita: Ensaios e Canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 213-239.

perceptível, portanto, não apenas um trânsito de indivíduos e debates entre estas esferas, do qual Jobim pode ser visto como um exemplo, mas mesmo um momentâneo apagamento da divisão rígida entre os dois campos.<sup>55</sup> Tais dinâmicas também são indicativas de como as categorias musicais comumente cruzam as fronteiras sociais, por meio de diluições e/ou adensamentos estéticos, e com isso angariando ou perdendo prestígio cultural. Neste sentido, talvez seja mais proveitoso apontar e entender *como se constroem* as hierarquias valorativas que delimitaram social e culturalmente certas obras e autores e, ao mesmo tempo, quais estratégias foram continuamente colocadas em jogo nestas construções.

Em síntese: esta pesquisa procura adensar o campo de estudos sobre a história da cultura brasileira cujo objeto é a música popular. Este objeto é especialmente instigante justamente em função de sua forte imbricação com a própria constituição do Brasil como nação moderna, canal de expressão cultural por onde o país espelha sua diversidade, seus projetos, contradições e dilemas.<sup>56</sup> Ademais, considerando a ressonância da obra jobiniana perante uma parcela importante da audiência brasileira, o mapeamento dos diálogos de sua produção com o cenário cultural que se desenhou no país revela um vetor adicional para a análise do processo histórico concreto.

Neste sentido, estas perspectivas teóricas e metodológicas balizam o esforço de compreensão da trajetória e da obra jobiniana neste momento, a partir das seguintes hipóteses: (i) a música de Jobim foi testemunha e sintoma de dinâmicas conjunturais, comentando e interagindo com o processo de modernização do Brasil na segunda metade do século XX. Esta interação foi diretamente balizada pelas contingências históricas do período e, por essa razão, pode indicar novas possibilidades de entendimento daquela realidade; (ii) esta complexa interação se concretizou em diferentes instâncias, extrapolando os limites das sonoridades e admitindo ainda diferentes temporalidades, demarcadas pelo corte histórico de 1968. Ao mesmo tempo, foi permeada por lutas culturais que delimitaram a recepção às obras do compositor. Naturalmente, Jobim almejou direcionar as leituras de suas obras, mas ao mesmo tempo teve que dialogar com as demandas da crítica musical e com o mercado fonográfico; (iii) no período que antecedeu 1968, a música de Jobim revela um esforço de modernização pautado pela síntese das poéticas, pela integração dos elementos estruturais e por uma visão relativamente otimista da modernização; (iv) no período que sucedeu 1968, as dinâmicas

---

<sup>55</sup> MAMMI, Lorenzo. *Popular/Erudito*. In: PAIVA, M. & MOREIRA, E. (Orgs.) *Cultura*, substantivo plural. São Paulo: 34/CCBB, p. 189-191, 1996.

<sup>56</sup> CAVALCANTE, B., STARLING, H. & EISENBERG, J. (Orgs.): *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004; NAPOLITANO, 2007, op. cit.

internas do cenário brasileiro e a própria modernização conservadora implantada pelo regime militar geraram novas demandas ao compositor. Neste período, sua música rearticulou-se em novas direções, ao mesmo tempo em que aprofundou os procedimentos composicionais firmados anteriormente; (v) a rearticulação de seu projeto estético, não obstante suas contradições, revelou novas perspectivas do compositor acerca da modernização. Desta forma, a música de Jobim apresentou outras faturas, que podem ser entendidas como a tentativa de controlar no plano estético os efeitos colaterais da modernização, apontando para outras possibilidades; (vi) a reinserção do compositor no contexto brasileiro da década de 1970 acompanhou um processo de recomposição do campo musical e o fortalecimento da MPB como vetor mais prestigiado culturalmente. Nestes termos, a recepção à sua música reverberou alguns dos índices qualitativos que interferiram na delimitação das hierarquias simbólicas que reorganizaram o cenário da música popular brasileira.

O primeiro capítulo avalia a ascensão bossanovista, suas pretensões artísticas e a contribuição de Tom Jobim para sua formatação. Focaliza as conexões desta estética com uma determinada visão do Brasil e de sua tradição musical, avaliando ainda as possíveis associações entre a música popular e as leituras da modernização brasileira então em foco. Ao mesmo tempo, aponta como o processo efetivo de modernização econômica e social atravessado pelo país no período influenciou dialeticamente o projeto estético jobiniano, estabelecendo uma via de mão dupla. Neste trajeto, considera as características específicas que conformaram o mercado musical, suas dinâmicas e sua relação simbiótica com a formação de um campo relativamente autônomo na música popular. Este capítulo explora categorias relevantes para a pesquisa como um todo: *modernidade, modernização, moderno*.<sup>57</sup> Estas categorias tangenciam o trabalho na medida em que ele discute um projeto moderno de canção trazido à tona no cenário cultural brasileiro com a ascensão da bossa nova. Aqui,

---

<sup>57</sup> A modernidade é entendida como um período histórico específico, produto de um processo dialético que se iniciou a partir das transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas do longo século XIX. Mas também pode ser entendida como uma estrutura de maior duração, que partindo do surgimento de uma nova epistemologia cultural e filosófica, moldou as sociedades ocidentais a partir do século XVI, definindo um contraponto histórico ao período medieval. A modernização está diretamente ligada com a maior circulação e integração das sociedades e de suas economias, mas também afetou diretamente a circulação de idéias e culturas. Um dos efeitos da modernização foi a emancipação das artes – em graus distintos de sucesso nesta empreitada – dos poderes do estado e da religião, admitindo um novo espaço para sua realização. Cf. BOURDIEU, 1995, op. cit. Ao mesmo tempo, a modernidade também gerou um novo ator social, disposto a interferir e a reivindicar um espaço cada vez maior: o popular. Assim, a idéia de popular está associada intimamente ao surgimento desta nova voz no espaço social, como um *outro* até então invisível, agora tornado visível e potencialmente perigoso. Cf. MIDDLETON, Richard. *Voicing the Popular – On the Subjects of Popular Music*. London: Routledge, 2006. Já a categoria *moderno* tem explicitação mais complexa, variando conforme as conjunturas históricas e os panoramas culturais. Esta pesquisa procura ressaltar a polissemia que o termo admitiu no cenário musical brasileiro da segunda metade do século XX, na medida em que foi sendo incorporado – não sem tensões – como índice valorativo na formulação de hierarquias simbólicas, ligado às composições e aos compositores.



contudo, foi realizado um esforço de entendimento das conotações específicas que tais nomenclaturas adquiriram no cenário sociocultural, em particular o termo *moderno*.

O segundo capítulo traça um panorama geral da trajetória de Tom Jobim ao longo da década de 1960, avaliando as características estéticas mais evidentes de seus trabalhos do período e sua inserção no mercado norte americano. Examina as leituras angariadas por sua música por meio do mapeamento da crítica de época, a conformação do cenário musical brasileiro e seus principais debates: a perspectiva de internacionalização do mercado musical, o papel das tradições e as disputas entre propostas estéticas modernizantes. Em um segundo momento, refaz os acontecimentos que culminaram com a vaia à canção *Sabiá*, durante o III Festival Internacional da Canção, em 1968, avaliando as conseqüências deste episódio para a trajetória do compositor e para a reconfiguração do cenário musical como um todo.

O terceiro capítulo aborda um momento de reformulação da obra jobiniana, através de uma análise mais detalhada de *Stone Flower*, sexto disco solo do compositor. Esta análise aponta as principais faturas estéticas do trabalho, sinalizando o início de uma sutil modificação da linguagem musical do compositor, em direção a uma incorporação de referenciais mais explícitos de brasilidade. Ao mesmo tempo, avalia um crescente adensamento das escolhas poético-musicais de Jobim, suas intersecções com outras linguagens e as implicações destes fenômenos na configuração das obras.

O quarto capítulo avalia o processo de reinserção de Tom Jobim no cenário remodelado do pós 68, com a ascensão da MPB como instituição sociocultural dominante na hierarquia simbólica da música popular brasileira. Esta abordagem toma o disco *Matita Perê*, lançado em 1973, como principal artífice deste processo, analisando suas principais faturas poético-musicais e sua política de distribuição comercial. Toma como principal elemento a canção *Águas de Março*, avaliando os caminhos de sua recepção e sua canonização como obra-prima. Considera ainda as intervenções de Jobim no espaço público como evidências de uma rearticulação de sua postura, passando de alvo a ativo comentarista de sua obra. Este capítulo tangencia o processo de reconfiguração do cenário da música popular, apontando seus principais debates, suas instâncias críticas, a atuação da indústria fonográfica e os modos de recepção.

O quinto capítulo examina dois trabalhos aparentemente opostos, os discos *Elis & Tom* e *Urubu*, lançados em 1974 e 1976, respectivamente. A análise destes discos evidencia suas principais características poético-musicais, destacando as associações veiculadas em *Urubu* com o universo dos códigos eruditos, notadamente a música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e com a literatura. Aborda também as relações do álbum *Elis & Tom* com o

cenário musical como um todo, enfatizando as estratégias da indústria fonográfica e do compositor como sinais relevantes do processo de consagração da MPB como índice qualitativo da música popular no país. Em um sentido mais amplo, avalia os possíveis significados da obra de Jobim, especialmente sua tentativa de consolidar um projeto autoral calcado numa dada leitura da brasilidade moderna, procurando enfatizar as vicissitudes desta proposição.

## **1. Música brasileira, mercado musical e projetos de identidade moderna.**

Já não vamos tentar ‘vender’ o aspecto exótico, do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da ‘agricultura’ para a fase da ‘indústria’. Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Tom Jobim in O Globo, 12/11/1962, p. 3.

### 1.1. Modernidade na música brasileira: Tom Jobim e a ascensão bossanovista.

A ascensão da bossa nova no final da década de 1950 como um fenômeno de relevância no cenário cultural brasileiro foi precedida e sucedida de debates envolvendo artistas, jornalistas, críticos e outros personagens ligados ao espectro da música popular. O destaque conferido a este acontecimento é um sinal da relevância da música, particularmente a *popular*, como um painel possível das discussões sobre vida sociocultural do Brasil ao longo do século XX.<sup>58</sup> Mas a idiosincrasia que pautou o surgimento e a consolidação da bossa nova como evento estético esteve ligada a algumas características peculiares de sua sonoridade, para além dos discursos e intervenções na arena pública por parte de seus principais promotores. Tais faturas suscitaram críticas sobre as relações da bossa nova com certa tradição musical então consolidada do samba, e também, de maneira mais geral, acerca das possibilidades de criação, manutenção e proteção de uma representação simbólica da nacionalidade através da música.<sup>59</sup>

Mesmo admitindo uma variedade de propostas estéticas que variaram consideravelmente entre as obras dos seus principais artífices, o projeto de canção bossanovista foi percebido e recebido como tendo certa unidade estilística. A canção bossanovista implicou em um adensamento geral de estruturas que passaram a serem vistas (e ouvidas) como um todo integrado e consciente. Por sua vez, a definição destes caracteres mereceu uma ampla exposição crítica em tom acadêmico por volta de 1960, configurando um caso até então inédito na música popular brasileira e atestando, ademais, a importância conferida à bossa nova.<sup>60</sup>

Esta importância foi certamente adensada em função do quadro crescente de politização vivenciado pela sociedade brasileira a partir do começo da década de 1960. A perspectiva de integração do Brasil nos quadros do capitalismo mundial que então se anunciava via modernização socioeconômica gerou interpretações diversas e a música foi um canal ativo por onde ressoaram algumas destas leituras. Neste processo, o samba, a bossa

---

<sup>58</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>59</sup> Para um estudo completo das estratégias mobilizadas na ascensão do grupo bossanovista no cenário cultural, CAVALCANTI, Alberto. *Música Popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: 2007.

<sup>60</sup> O estudo crítico publicado por Brasil da Rocha Brito sobre a bossa nova e publicado no jornal O Correio Paulistano entre outubro e novembro de 1960. Este artigo foi republicado em 1968, abrindo a famosa coletânea de ensaios “Balanço da Bossa”.

nova, os gêneros regionais e as tendências internacionais figuraram como elementos fundamentais tanto para a afirmação de linguagens individuais como para a crítica cultural como um todo, interferindo diretamente na configuração de um campo musical que teve no Brasil características particulares.<sup>61</sup>

O cenário cultural que marcou a ascensão da estética bossanovista delineou-se a partir de meados da década de 1950, quando projetos artísticos de diversas áreas passaram a incorporar as diferentes percepções da modernização que o país atravessava. Nesse período, tendências ideológicas nacionalistas encontraram maior ressonância junto a processos políticos e sociais marcados pela necessidade de superação do subdesenvolvimento, que visavam tirar o país da periferia para ocupar uma posição central no capitalismo mundial.<sup>62</sup> O tom de urgência que esta necessidade adquiriu neste momento tornou-se palpável com a elaboração do ideário desenvolvimentista, encampado por parte da *intelligentsia* nacional e materializado em um verdadeiro projeto de intervenção, concretizado em parte pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956/1961).<sup>63</sup> Os desdobramentos do desenvolvimentismo se tornaram visíveis no plano cultural, em especial a ênfase no planejamento como ferramenta e a busca por um perfil *moderno*, gerando tentativas e debates no campo das expressões artísticas e culturais.<sup>64</sup> Certos termos como industrialização, urbanização e tecnologia tornaram-se palavras de ordem de um projeto político que buscou conciliar as tensões e conflitos potenciais entre elite e massas.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>62</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. Ensaio 30. 4ª Edição. São Paulo: Atica, 1978.

<sup>63</sup> A elaboração de um projeto de desenvolvimento de características nacionalistas foi inicialmente gestada no ISEB – 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”, o ISEB constituiu-se tanto oficialmente quanto pela intelectualidade a 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. Para um exame da ação do ISEB e o engajamento político de seus intelectuais: TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo: Atica, 1982.; para uma análise da ideologia desenvolvimentista gestada pelos principais articuladores isebianos, MOTA, 1978, op. cit.; TOLEDO, 1982, op. cit.; 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.; SALLUM JR., Brasílio. A condição periférica: o Brasil nos quadros do capitalismo mundial (1945-2000). In: *Viagem Incompleta*. Carlos Guilherme Mota (org.). *A Experiência Brasileira (1500-2000)*. “A Grande Transação”. São Paulo: Senac, 2000, p. 405-437.; BOJUNGA, Claudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Para uma análise do governo JK, BOJUNGA, 2001, op. cit.; FICO, 2000, op. cit.; GOMES, Ângela de Castro. (Org.) *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

<sup>64</sup> Cf. 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.; ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura*. Bauru: EDUSC, 2001; CAVALCANTI, 2007, op. cit.

<sup>65</sup> CASTRO, 2000, op. cit.; FICO, 2000, op. cit.

O desenvolvimento econômico também trouxe consigo o fortalecimento das indústrias voltadas para o entretenimento, juntamente com a incorporação de novos públicos consumidores ao longo das décadas de 1940-1950, através de uma incipiente segmentação das faixas de audiências.<sup>66</sup> Por sua vez, a inclusão de novos públicos, notadamente as classes médias, acarretou em expectativas inéditas diante da música popular, delineando novos processos de composição e avaliação qualitativas das obras produzidas, remodelando as noções de tradição e identidade em torno de projetos de inserção na *modernidade*. Ao concretizar uma estética que se propunha *moderna*, a bossa nova catalisou uma grande discussão sobre sua produção, tendo como eixo principal de avaliação as leituras então lançadas acerca da interface musical da modernização socioeconômica. Portanto, as discussões sobre a modernização da canção trazidas à tona de forma mais enfática pela geração bossanovista, fizeram parte de um movimento maior, que encontrou ressonância em outros campos da atividade intelectual brasileira, admitindo certa capilaridade ao longo dos anos 1950 e atingindo um ponto de condensação em meados da década de 1960.

A sutil articulação entre um novo estilo musical e novos modelos de avaliação e crítica cultural promovida pela bossa nova revelou as particularidades das percepções dos personagens ligados ao cenário da música acerca do processo de modernização da sociedade brasileira como um todo. Neste sentido, as opiniões e análises daqueles agentes refletem e recuperam em algum nível o embate entre diferentes concepções e expectativas em jogo naquele período, não raro conjugando várias delas, ou ainda leituras particulares das mesmas. Estabelecer os vínculos desta discussão com outros campos do pensamento e atividades pode balizar as especificidades deste imaginário da modernidade no Brasil, no qual tanto as discussões de época como os discursos elaborados *a posteriori* sobre a modernização da canção formam um instigante capítulo.

Desta forma, o termo *moderno* constituiu um importante vetor na formalização de juízos estéticos justamente na medida em que produziu ressonâncias negativas e/ou favoráveis.<sup>67</sup> Neste cenário específico, isto é, começo da década de 1960, tais ressonâncias podem ser entendidas sob duas principais tendências, a partir das quais se reproduziram variantes e derivações diversas: a canção moderna entendida como *perda*, ou como *avanço*. Quando entendida como avanço, a canção modernizada permitiu a seus defensores a perspectiva de enquadramento com propostas sintonizadas com o projeto de superação do

---

<sup>66</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.

<sup>67</sup> Para uma discussão sobre os diversos sentidos admitidos pelo *moderno* em sua interface musical no cenário cultural brasileiro ao final da década de 1950, bem como as discussões geradas naquele momento de surgimento de estéticas modernizantes no âmbito da canção, POLETTO, 2004, op. cit.

subdesenvolvimento que pautou o governo JK. Propostas que visavam, *grosso modo*, uma inserção da produção cultural brasileira em parâmetros mais universais, em sintonia com a então perspectiva de inclusão do país como agente ativo na dinâmica do capitalismo mundial. O próprio presidente Juscelino Kubitschek diria uma frase emblemática deste período, onde reafirmava 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*”.<sup>68</sup>

Esta perspectiva internacionalista ganhou consistência crítica no campo cultural a partir da entrada em cena de um grupo intelectual bastante ativo, ligado ao núcleo da poesia concreta de São Paulo capitaneado pelo poeta, tradutor e crítico Augusto de Campos. A partir das discussões sobre o engajamento musical que marcaram a década de 1960, o grupo ligado a Campos procurou interferir diretamente no cenário musical reunindo esforços no sentido de promover o que considerava o tipo ideal de canção moderna. A valorização de aspectos formais e o rigor na construção artística, a funcionalidade estrutural e a desmistificação da aura artística formaram a base do arcabouço crítico construído por estes agentes em torno da emergência da estética bossanovista.<sup>69</sup> O pensamento sobre a música popular organizado pelo núcleo paulista, materializado em uma série de artigos críticos publicados de maneira esparsa na imprensa brasileira ao longo da década de 1960, acabou cristalizado na coletânea de ensaios *Balanço da Bossa*, de 1968. A perspectiva geral daquela obra, guardadas as diferenças de aproximação teórica e histórica entre seus variados autores, propôs uma valorização da *moderna* música popular brasileira, cuja gênese autoconsciente teria sido concretizada com a bossa nova. Ao mesmo tempo, seus autores procuraram organizar um percurso histórico desta modernidade, traçando uma linha contínua entre a geração bossanovista e os tropicalistas

<sup>68</sup> Kubitschek *apud* KUEHN, 2004, p. 130.

<sup>69</sup> Não raro se tem observado na tendência construtiva da arte do período o reflexo das diretrizes e da mentalidade do governo JK. Suzel Reilly avalia como o “ímpeto criativo” durante o governo de Juscelino Kubitschek foi canalizado para a organização formal dos materiais poéticos disponíveis, moldando uma tendência formalista que tendeu a balizar as relações entre linhas, cores, palavras e sons, claramente definidos sob uma precisão quase geométrica. Ao mesmo tempo, tal ímpeto se definiu também por uma atitude avessa aos signos de rusticidade e à absorção do folclore que constituíram uma das bases das tendências nacionalistas das décadas passadas no país. REILLY, 1996, op. cit. Para uma análise da produção cultural como um todo durante o período, ARRUDA, 2001, op. cit.; BOJUNGA, 2001, op. cit.; CASTRO, 2000, op. cit. Para as relações entre leituras da modernidade e música popular no Brasil em perspectiva de maior duração, NAVES, 1998, op. cit.; TRAVASSOS, 2000, op. cit. Para uma análise das premissas musicais do pensamento concretista e sua intervenção no cenário musical brasileiro, NAPOLITANO, Marcos. 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.; NAVES, Santuza. *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.; 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; POLETTI, 2004, op. cit.

baianos. Estes, por sua vez, entre outras proposições, também mantinham uma atitude aberta de atualização frente ao dado internacional, colocando-se – e sendo devidamente chancelados pelo grupo concreto – como os legítimos perpetuadores desta tradição moderna.<sup>70</sup> Transparece no arcabouço teórico destes escritos a valorização da noção de antropofagia cultural como ferramenta de atualização estética, retomando uma estratégia modernista cunhada na década de 1920 por Oswald de Andrade. A influência do pensamento deste grupo, guardadas suas diferenças internas, é ainda hoje enorme, pois foi fundamental na construção de um pensamento crítico que foi incorporado como modo de recepção sobre toda a música popular produzida em sua esteira; mas não só isso: estendeu seus juízos de valor para a produção musical de períodos ainda anteriores à década de 1960.<sup>71</sup>

Diluída, esta *modernidade* musical ainda podia significar, e mais vagamente, soluções harmônicas mais sofisticadas, com a inclusão de tensões e substituições de acordes, empréstimos modais e/ou resoluções cadenciais inesperadas. Ou texturas e dinâmicas mais próximas dos padrões do *cool jazz*, tanto nos timbres instrumentais quanto nos parâmetros de impositação e dicção vocal, harmonias vocais em paralelismo, semelhantes às dos grupos *vocalese* norte-americanos, etc. Isto é, pensada como uma atualização de linguagem, cujo parâmetro de música moderna estaria na música americana, especialmente na morfologia da linguagem harmônica e nos recursos timbrísticos.<sup>72</sup>

Por outro lado, uma parcela importante da crítica musical brasileira interpretou o surgimento da canção moderna como um processo de internacionalização da música brasileira, vislumbrando na bossa nova a cristalização de um desarranjo, concretizado pelo esvaziamento de referenciais identitários longamente vinculados à música popular. Esta perspectiva foi particularmente cara a uma parcela da crítica musical empenhada na defesa de uma idealizada tradição do samba entendida como sinônimo de nacionalidade.

A idéia da existência de um samba tradicional ou mesmo, de uma *tradição* a ser seguida e preservada dentro da música popular brasileira começou a ganhar força com as práticas dos chamados “folcloristas urbanos”, cujo pensamento exerceu forte influência do final do Estado Novo (1937-1945) até meados da década de 1960. Estes agentes constituíram um tipo específico de intelectualidade orgânica da música popular, aos quais se juntaram

<sup>70</sup> Sobre a relação entre tropicalistas e a tradição: NAPOLITANO, M. & VILLAÇA, M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História, vol. 18, no. 35. São Paulo, 1998.

<sup>71</sup> NAPOLITANO, 1998b, op. cit.

<sup>72</sup> Esta perspectiva é bastante valorizada pelo escritor e jornalista Ruy Castro, em particular no livro *Chega de Saudade*. CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Também em: CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Para uma análise da perspectiva histórica do autor e do papel da bossa nova neste processo, POLETTI, 2004, op. cit.



outros personagens envolvidos com o mercado editorial e radiofônico e que comungavam de uma paixão comum pelas *coisas brasileiras*. Sua influência sobre o cenário musical acabou materializando-se em várias ações e sua ânsia preservacionista não raro redundou na constituição de importantes arquivos privados com uma ampla variedade de fontes primárias sobre a música brasileira.<sup>73</sup> Sua ação mais impressionante concretizou-se nas páginas da *Revista de Música Popular*, editada mensalmente durante os anos de 1954-1956. A *Revista de Música Popular* alimentou um pensamento que, mediante o fim da hegemonia do samba como gênero dominante e a entrada de outros estilos musicais da América Latina e dos Estados Unidos, promoveu a idéia de decadência na produção musical da década de 1950. Ao mesmo tempo em que criticaram a inexistência de políticas defensivas de proteção do samba, entendido como uma manifestação folclórica, seus articulistas buscaram resgatar uma tradição que representaria, em seu entendimento, a “alma musical brasileira”, idealizada na música popular urbana carioca da década de 1930.<sup>74</sup> No pensamento estético que orientava a *Revista*, duas categorias funcionavam como articuladoras de juízos de valor, embutidos nas críticas: tradição e autenticidade. Assim, 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*, sendo tanto mais autêntica quanto mais diretamente ligada aos redutos populares onde fosse produzida.<sup>75</sup> Outra ação efetiva destes agentes se deu com a realização do I Congresso Nacional do Samba, já em 1962, a partir do qual foi redigida a *Carta do samba*<sup>76</sup>, documento oficial que propunha medidas práticas para “... preservar as características tradicionais do samba”.<sup>77</sup> Tais características seriam definidas tecnicamente a partir do entendimento de que a síncopa seria o elemento essencial na delimitação da particularidade rítmica do samba, e da própria música brasileira em geral, uma vez que esta perspectiva tomava-os como sinônimos.

De maneira geral, o pensamento folclorista reificou uma tradição inventada ao longo da década de 1930, operacionalizada por uma série de mediadores culturais e que,

---

<sup>73</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>74</sup> 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.; PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>75</sup> A *Revista de Música Popular* foi editada por um grupo de jornalistas, críticos e musicólogos capitaneados por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. Em 2006 foi reeditada pela Funarte, em fac-símile das edições originais. Para uma análise da *Revista* e do pensamento musical ali divulgado, WASSERMAN, 2002, op. cit. Para o movimento folclorista como ideologia atuante, VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

<sup>76</sup> Redigida pelo folclorista Edison Carneiro.

<sup>77</sup> Carneiro *apud* SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

paralelamente à constituição do samba como um gênero musical, promoveu sua autenticação como índice máximo da *brasilidade*.<sup>78</sup> Mas a internacionalização do mercado de canções, incrementado a partir de 1945, trouxe consigo o surgimento de outras correntes musicais com apelo popular como o bolero, a rumba e o jazz; tradições externas que passaram a disputar com o samba a preferência das audiências nacionais.<sup>79</sup> Tais gêneros encontraram ressonância em faixas consideráveis de audiência, embora fossem diferentes os meios de penetração desta produção: da importação direta à intermediação por artistas nacionais (através de versões), ou ainda, pela absorção do estilo interpretativo. De maneiras diversas, estas tradições externas interferiram na linguagem seminal do samba, gerando toda sorte de derivativos musicais, conforme a especificidade das interações. Intrínsecos a estes formatos e suas influências figuraram noções de valor, que informavam e organizavam a recepção, variando de gênero para gênero e de acordo com o público e as faixas culturais que ocupavam<sup>80</sup>. Esta movimentação revelou uma incipiente segmentação do mercado musical e um ligeiro deslocamento da hegemonia do samba como gênero de maior apelo comercial no Brasil, complementada pelo surgimento de novos gêneros regionais, comercialmente bem sucedidos, como o baião.

Naturalmente, as perturbações deste cenário motivaram vários discursos que advertiam sobre os perigos da internacionalização cultural, em especial no campo da música popular. Nesta perspectiva conservadora, a capacidade de divulgação e ocupação de diversos espaços socioculturais via novas tecnologias aumentava a periculosidade da música popular urbana, a partir do entendimento de que esta mobilizava elementos folclóricos e eruditos para deformá-los, dificultando o estabelecimento de fronteiras rígidas entre estes universos. A ação desta geração de folcloristas urbanos, portanto, ainda que carente de um projeto ideológico coeso e orgânico, redundou em um contraponto de peso, interferindo diretamente no cenário musical brasileiro em favor de um tipo de pensamento histórico em relação ao samba.<sup>81</sup> Este

---

<sup>78</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995; SANDRONI, 2001, op. cit. Para a noção de tradição como invenção: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. (Orgs.) *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

<sup>79</sup> Mc CANN, 2004, op. cit.; NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> Vale destacar o lançamento de duas obras importantes para a construção de um pensamento histórico de matiz defensivo em relação ao samba. São elas, “Sambistas e Chorões, aspectos e figuras da música popular brasileira”, do jornalista e crítico Lucio Rangel publicado em 1962; e “Panorama da Música Brasileira”, de Ary Vasconcelos, publicado em 1964. Para uma análise das premissas históricas e estéticas destas obras, bem como do pensamento folclorista como tal, WASSERMAN, M. & NAPOLITANO, M. *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.; NAPOLITANO, 2007, op. cit. Sobre a invenção da tradição musical brasileira em análise de maior duração, Mc CANN, 2004, op. cit.

contraponto crítico tornou-se uma baliza importante em meio ao processo de consolidação da bossa nova; pois esta dialogava com perspectivas internacionais e, simultaneamente, reivindicava sua filiação à tradição nacional.

Entretanto, pode-se especular que havia uma postura ambígua nos procedimentos e críticas dos folcloristas, pois, apesar de execrarem a indústria do entretenimento, pareciam alimentar a crença de que esta mesma indústria, devidamente “esclarecida” em prol de um projeto nacional, pudesse auxiliar na construção de uma identidade cuja matriz fosse a música popular, e mais precisamente, o samba carioca da década de 1930. Assim, a discordância destes agentes aparentava dirigir-se mais contra outros tipos de repertório que a indústria fonográfica também estimulava, isto é, uma música sem vínculos diretos com o que supunham ser a *tradição*.<sup>82</sup> As estratégias da indústria fonográfica na promoção da imagem dos artistas, e sua preocupação natural com a venda de discos nem sempre se alinhavam ao ideal de se construir uma identidade cultural nacional e figuravam como alvo de constantes críticas.<sup>83</sup> Por outro lado, a perspectiva do grupo ligado ao concretismo em relação ao mercado cultural se orientava em outro viés, o da *ocupação crítica* do espaço midiático pelo artista.

Em síntese, o processo de ascensão da estética bossanovista gerou um amplo e intenso debate no Brasil, marcado por visões quase antagônicas acerca dos processos de interação e apropriação dos códigos artísticos e suas correspondências em projetos variados de modernização. Neste sentido, o nacional-desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek e o nacional-reformismo de João Goulart configuraram pólos opostos e bases das clivagens ideológicas que traduziram musicalmente a utopia modernizante que buscava “atualizar” o Brasil perante a cultura ocidental.<sup>84</sup> Um projeto que se inseriu numa dinâmica de maior amplitude, de constituição e negociação contínua da identidade nacional, processo no qual a música popular esteve fortemente imbricada e que atingiu seu ponto nevrálgico ao longo das décadas de 1930-1960.

A bossa nova, portanto, implicou em um novo estágio no debate sobre a importância da existência de um gênero musical que funcionasse como índice da *brasilidade*, justamente por interferir em um espaço até então ocupado – não sem tensões – pelo samba. Pois o

---

<sup>82</sup> Marcos Napolitano avalia que a partir da bossa nova (e de João Gilberto, em particular), duas leituras distintas da tradição musical brasileira passam a coexistir dialeticamente: como culto a uma essência imutável, ou como material a ser selecionado e atualizado. Na realidade, sua avaliação aponta que esta questão já estava em jogo nos anos 1930 e foi retomada na década de 1960. NAPOLITANO, Marcos. *Tradição e Modernidade: João Gilberto e a Revolução Musical Brasileira*. Revista História: Questões & Debates, Curitiba, no. 31, p. 145-151, 1999. Editora da UFPR. NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>83</sup> WASSERMAN, 2002, op. cit.

<sup>84</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.

surgimento da bossa nova como projeto moderno de canção brasileira concretizou um produto musical até então inédito e que propunha diálogos com a tradição do samba, mas também com outras tradições, não necessariamente nacionais.<sup>85</sup> Neste sentido, a ascensão bossanovista embaralhou o entendimento dos sentidos atribuídos à tradição e à modernidade em suas interfaces musicais; simultaneamente, problematizou a relação entre o nacional e o estrangeiro na produção musical, tornando cada vez mais complexo um debate que arrefeceu ao longo da década de 1960.

## 1.2. Um projeto estético modernizante

Como plano de intervenção cultural, a bossa nova configurou um *projeto utópico*, na medida em que expôs o desejo de uma classe média “tradicionalmente improdutiva” em conciliar perspectivas modernizantes – e seus corolários: industrialização, urbanização, etc. – com um estado de equilíbrio entre o ser e a natureza.<sup>86</sup> A utopia deste projeto residiu essencialmente, como argumenta David Treece, na proposição de um novo *ethos* para a música popular, na medida em o espaço da canção procurou conciliar organicamente todos os seus elementos constituintes: formais, performáticos e semânticos. Na perspectiva estética da bossa nova os estados de conflito entre sujeito e objeto, enunciador e enunciatário, entre o eu poético e o ambiente são potencialmente resolvidos pela (e na) estrutura formal e interpretativa da obra. A sutil melancolia das canções classificadas como bossa nova pode ter sua origem justamente na maneira como este conflito potencial se harmoniza. Neste sentido, uma melancolia que é produto da tensão entre passado e futuro, presente ainda na estrutura afetiva do sujeito, mas que também pode ser interpretada como sintoma de um mal estar ainda não resolvido, embora momentaneamente controlado. Este estado de coesão momentânea, captável especialmente nas performances bossanovistas, traduzir-se-ia em uma dinâmica interativa, um delicado equilíbrio entre estruturas melódicas, dicção, pulso e seqüência harmônica. Nesta perspectiva, a canção bossanovista reverberaria um estado de “animação suspensa”, em sua performance. Assim, para além de um estilo interpretativo apenas (mas

---

<sup>85</sup> POLETTTO, 2004, op. cit.

<sup>86</sup> MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos Cebrap, no. 34, nov. 1992, p. 63-70.

também isso), este modelo de canção mobilizaria estratégias composicionais específicas<sup>87</sup>, responsáveis por delimitar a proposição de uma dialética musical capaz de revelar uma resolução harmônica dos eventuais estados de conflito vividos pelo enunciador, articulados semântica e melodicamente. Ou seja, uma maneira estruturada pelo discurso musical de resolver um estado conflitante baseado em tensões melódicas, harmônicas, repetições insistentes e dissonâncias, para um sentimento de resolução e relaxamento, via modulação e/ou transformação daqueles parâmetros, não raro explicitadas pelo projeto narrativo.<sup>88</sup> Mesmo o conjunto de convenções que se tomou por modelo interpretativo também parece pautado por esta mesma perspectiva, ao condensar diversas faturas no espaço momentâneo da experiência performática, especialmente aquela catalisada por João Gilberto. Neste sentido, uma performance que promove uma síntese de outra natureza, compondo outro dos aspectos da equação bossanovista: o espaço precário da performance produz uma fusão momentânea e sem contradição de tradições musicais diferentes e potencialmente conflitantes, especialmente observável na costura rítmica entre o paradigma divisivo do samba e de outras tradições.<sup>89</sup>

Além disso, o modelo bossanovista seria responsável por uma integração mais profunda: permitia-se explorar – muitas vezes de maneira simultânea – estruturas musicais tanto do sistema *tonal* como do *modal*. Neste sentido, configurava-se como uma busca por integração, não apenas dos elementos musicais *stricto sensu*, mas também, e essencialmente, de duas tradições aparentemente separadas historicamente na formação brasileira e culturalmente vinculadas a estes dois pólos, tonal e modal. Esta perspectiva foi desenvolvida por David Treece e descrita como algo igualmente importante e crucial:

[...] em outro sentido, num nível mais profundo e trans-histórico, como uma reasserção da dualidade estrutural da cultura brasileira, uma reafirmação de seus vetores fundamentais: de um lado o mundo centrado na comunidade,

---

<sup>87</sup> “The state of conflict is likely to be expressed verbally as romantic separation, disagreement or loss and to be performed musically by deploying awkward melodic intervals or shapes, or as a tension between an insistently reiterated tone or figure and a bass – or harmonic line that descends (or ascends) chromatically, that is to say a narrow, sliding steps – it is almost as if the urge for repetition, for sameness, stability, familiarity, is anxiously straining against that proverbial ‘sinking feeling’, the relentless slide down the slippery slope of depression. Then a transformation takes place: the tense, downward (or upward) spiral of repetition gives way to a movement of transformation and enlightenment; this is typically suggested by a radical harmonic modulation leading into another key (a process so often expressive, in Western tonal music, of a shift of consciousness, on to another plane or into another language).” TREECE, David. *Suspended Animation: movement and time in bossa nova*. London: Journal of Romance Studies, vol. 07, No. 02, Summer 2007: 75-97, p. 80-83.

<sup>88</sup> TREECE, 2007, op. cit.

<sup>89</sup> GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra. 1999. Sobre a definição de um padrão rítmico para o samba, definido e sistematizado pela chamada “geração do Estácio”, ao longo de 1927-1932, SANDRONI, 2001, op. cit.

sazonalmente orientado e ritualístico de ritmos e melodias repetitivas, cíclicas e interligadas tecendo uma estrutura sempre mais densa em torno do foco estável e fundamentado do lar, da comunidade e da tradição – o sistema **modal**, compartilhado pela maioria das culturas tradicionais e pré-modernas ao redor do mundo; e, por outro lado, aquela civilização musical peculiarmente moderna que emergiu da Europa Renascentista e Barroca: a busca de mudança e desenvolvimento descentrada, individualista e incansável, o afastamento da repetição e da familiaridade, o postergar deliberado da satisfação, por meio de seqüências de relação e tensão, progressão e dissonância cada vez maiores e mais complexas – em outras palavras, o mundo da aventura harmônica, do experimento e da transformação que se estende desde o século XVII até o século XX e que nós denominamos sistema **tonal**.<sup>90</sup>

Contudo, ao avaliar as considerações críticas traçadas sobre a estética bossanovista, fica a questão: haveria mesmo um *modelo* musical bossanovista, passível de identificação, aliás, verificado, defendido e criticado por uma primeira camada de textos de época? Haveria uma espécie de canção arquetípica, que aglutinasse estas faturas? Como a crítica de orientação mais acadêmica procurou responder a esta problemática?

Inicialmente, existe a percepção de que o surgimento da bossa nova alinhou uma confluência na utilização de uma harmonia expandida, que ampliou as possibilidades do sistema triádico até então amplamente utilizado na linguagem da música brasileira.<sup>91</sup> Neste processo, esta linguagem harmônica articulou uma morfologia que passou a abrigar tensões e substituições, dominantes secundárias, mistura modal, resoluções cadenciais em aberto e modulações inesperadas com e sem preparação.<sup>92</sup> Em termos performáticos, existe certo consenso, que considera a gênese de uma perspectiva divisiva original, especialmente importante para os acompanhamentos rítmicos do violão, cuja organicidade permitiu a

---

<sup>90</sup> TREECE, 2007, op. cit., p. 86. (Tradução nossa). No original: “*I also see it as crucial in another sense, on a deeper, transhistorical level, as a reassertion of the structural duality of Brazilian culture, a reaffirmation of its fundamental vectors: on the one hand, the village-centred, seasonally oriented, ritualistic world, of repetitive, cyclical, interlocking rhythms and melodies weaving an ever denser fabric around the stable, grounded focus of home, community and tradition – the **modal** system, which is shared by most pre-modern, traditional cultures worldwide; and, on the other hand, that peculiarly modern musical civilization that emerged out of the European Renaissance and Baroque: the decentred, restless, individualistic pursuit of change and development, the flight from repetition and familiarity, the deliberate postponement of satisfaction, through ever longer and more complex sequences of relation and tension, progression and dissonance – in other words, the world of harmonic adventure, experiment and transformation, stretching from the seventeenth to the twentieth centuries, the we call the **tonal** system*”.

<sup>91</sup> Não obstante a ação de alguns criadores individuais, cujas linguagens apontavam para perspectivas de inclusão de um discurso harmônico expandido ainda nas décadas de 1940 e 1950, e por isso mesmo, tomados como bossanovistas *avant la lettre*. Podem ser incluídos neste grupo: Garoto, Custódio Mesquita, Johnny Alf.

<sup>92</sup> BÉHAGUE, Gerard. *Bossa and Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music, Ethnomusicology*, xvii, 1973, p. 209–233.; TINÉ, 2001, op. cit.; GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Unesp. 2002.

incorporação rítmica do samba e de outras tradições.<sup>93</sup> Em termos formais, existe a sugestão (talvez generalizante em demasia) de que o surgimento da bossa nova teria concretizado em torno de algumas obras paradigmáticas, um processo de redução formal na música brasileira, isto é, de progressivo abandono dos modelos binários e ternários da tradição do choro em favorcimento a formatos mais enxutos, como a canção de uma só parte.<sup>94</sup> A canção bossanovista teria revelado ainda uma nova “economia poética”, determinando o retorno do cotidiano prosaico para a música, com a redução do vocabulário, centrando-o aos verbos e substantivos, o *nonsense*, o humor e a metalinguagem.<sup>95</sup>

Desta forma, é plausível imaginar uma série de faturas técnicas que podem ser tomadas como índices de uma estética musical bossanovista, sendo que o próprio termo *bossa nova* consta como verbete enciclopédico, reverberando tais faturas.<sup>96</sup> Por outro lado, esta perspectiva geral também suscita suas próprias questões, a começar pela própria definição de *estilo* musical. Neste sentido, convém ponderar sobre reflexão de Richard Middleton, de que a aparente coerência dos estilos musicais e a relação que eles possuem com as sociedades em que existem não é, nem deve ser tomada como um dado *natural*. Nesta perspectiva, os estilos são também resultado de construções e negociações simbólicas, tanto mais complexas quanto mais variados forem os cenários culturais onde se dão estas dinâmicas.<sup>97</sup> Ao mesmo tempo, estas construções e negociações também estão sujeitas a relações de poder no campo simbólico que variam conforme os espaços e as divisões na hierarquia cultural. Assim, a percepção de um estilo orgânico e original, consumado sob o rótulo *bossa nova*, também é fruto de uma construção simbólica organizada a partir das leituras particulares feitas por

---

<sup>93</sup> Neste sentido, o estudo de Walter Garcia sobre o modelo performático de João Gilberto se constituiu uma referência; tanto pelo rigor analítico, que engloba não apenas os modelos rítmicos exercidos pela mão direita do violonista como também sua articulação com outros vetores interpretativos e as diferentes tradições que o surgimento da estética pessoal de João Gilberto aglutinou. GARCIA, 1999, op. cit.

<sup>94</sup> Entre estas obras paradigmáticas, algumas de Jobim, como *Corcovado*, *Insensatez*, *Fotografia*, *Este seu Olhar*, etc. Para uma análise de maior duração, também dedicada a outras faturas, como linguagem harmônica, desenvolvimento melódico, fraseologia, etc., envolvendo obras do período do choro até a bossa nova, TINÉ, 2001, op. cit.

<sup>95</sup> Para uma análise seminal e influente sobre o material poético da bossa nova, SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977. Para uma análise das faturas poéticas em Tom Jobim, FUENTES LIMA, 2008, op. cit.

<sup>96</sup> A Enciclopédia da Música Brasileira no verbete ‘bossa nova’, indica as “características originais” da estética: “... o intimismo da interpretação, a harmonia repleta de acordes alterados, saltos melódicos inesperados com freqüentes modulações, a economia de instrumentos e da duração de cada música, a letra lírica e coloquial, e, acima de tudo, o leve ritmo quaternário com deslocamentos importantes da melodia, que era o dado mais marcante”. MELLO, Zuzi Homem (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira – Popular*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000, p. 106. Já o verbete *bossa nova* do dicionário *Grove* enumera as principais características do “new style”, com base no texto seminal de Brasil da Rocha Brito. In: OXFORD ONLINE, op. cit.

<sup>97</sup> MIDDLETON, 1990, op. cit.

diversos agentes, de acordo com seus próprios repertórios críticos em momentos históricos específicos.

Neste sentido, uma análise mais isolada sobre as faturas individuais de cada compositor tido como bossanovista pode revelar, paralelamente ao reconhecimento das continuidades e parencas, também as descontinuidades presentes nas linguagens como nas intervenções públicas dos artistas. Assim, não deixa de ser paradoxal a situação de Tom Jobim neste processo, pois ao mesmo tempo em que articulou o surgimento de um novo parâmetro de gosto musical, tornando-se um grande ícone da bossa nova, não parecia prever restrições a gêneros erradicados do ideário *moderno* como o bolero, por exemplo. Sua atuação no período imediatamente anterior ao surgimento da bossa nova é especialmente indicativa desta tensão, pois revela que a produção do compositor também incorporava diálogos com gêneros proscritos *a posteriori* pelo cânone moderno.<sup>98</sup> É bastante compreensível que, dentro deste projeto estético (e historiográfico que se constituiu a partir dele), tributário da utopia modernizante/desenvolvimentista, toda a produção jobiniana anterior à bossa nova passasse a constituir uma equação problemática. 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 *moderno*. Não obstante estas tensões, a consolidação deste cânone significou novas formas de interação entre o compositor de música popular, seus públicos potenciais e a crítica musical.

Todavia, a importância de Jobim para o surgimento e consolidação desta estética não deve ser subestimada. Sua concepção musical irradiou-se sobre o terreno bossanovista, que reverberou concepções *jobinianas* sobre forma, harmonia, construção melódica, arranjo e interpretação que se tornaram paradigmáticas do movimento. Em sua primeira – e decisiva – intervenção no cenário da música brasileira, ao final da década de 1950, Jobim foi fundamental ao articular um conjunto de balizas estéticas especialmente relevantes para a reconfiguração dos parâmetros estilísticos da canção brasileira. Sua contribuição fundamental se deu ao municiar o estilo interpretativo catalisado por João Gilberto (entre outros) com um repertório de obras significativo, orgânico, e simultaneamente bem sucedido comercialmente. Mas sua atuação também se deu sob os bastidores, na medida em que se utilizou do relativo prestígio comercial que adquiriu no interior da indústria do disco e do rádio ainda em meados da década de 1950 como forma de avalizar o surgimento do intérprete baiano.<sup>99</sup> Contudo, não

---

<sup>98</sup> POLETTTO, 2004, op. cit.

<sup>99</sup> POLETTTO, 2004, op. cit.



obstante o reconhecimento de Jobim como o “... *papa da música brasileira moderna*<sup>100</sup>”, sua relação de pertencimento à bossa nova foi permeada por perturbações, principalmente a partir da cisão entre as hostes bossanovistas a partir de 1962, fruto das conjunturas socioculturais do período.

Finalmente, é preciso ponderar sobre a reflexão de Luiz Tatit de que a bossa nova se revelou um evento de demarcação histórica, uma intervenção cultural que operacionalizou uma *triagem* de ordem estética na música brasileira. Esta triagem significou um momento de seleção praticamente sem precedentes na história cultural brasileira, atavicamente balizada pela ação de outro fenômeno, complementar e oposto, definido como de *mistura/assimilação*. Tatit argumenta que os agentes e causas imediatas de um processo de triagem estética como o efetivado pela bossa nova denotam que há certa consciência na intervenção. Esta consciência se manifestou como uma ação 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*”.<sup>101</sup>

Nesta ação foram absorvidos, sintetizados e mesmo recalcados determinados elementos da tradição do samba e de outras tradições.<sup>102</sup> Neste sentido, se a bossa nova apontou uma direção, regulamentando uma expressão própria para a música popular, aparentemente o fez em contraponto a um passado próximo, identificado com um modelo de nação a ser superado, não obstante as diferentes percepções deste passado na produção de seus próprios integrantes. Neste sentido, o forte debate que destacou a bossa nova para além do circuito cancional também é resultante do tenso embate entre passado e presente, entre tradições (nacionais e importadas) ainda tão presentes e o desejo de rompimento com tais raízes.

Neste processo, a estética bossanovista também delimitou uma cisão entre os públicos consumidores, em torno de referenciais estéticos arbitrados: harmonias sofisticadas, ambições literárias, arranjos considerados modernos, etc., polarizando sua recepção em função de níveis culturais distintos<sup>103</sup>. Esta diferenciação na composição dos públicos delimitou novos espaços para a música popular, como a televisão e os campi universitários. A ascensão bossanovista, portanto, esteve fortemente conectada com a inclusão de um público de maior poder aquisitivo formado principalmente pela classe média universitária, que passou a avaliar a

---

<sup>100</sup> Revista Sétimo Céu, 2ª quinzena, Novembro/1959, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>101</sup> TATIT, 2001, op. cit., p. 224.

<sup>102</sup> Síntese observada, por exemplo, na configuração rítmica da mão direita dos acompanhamentos violonísticos, operacionalizada por João Gilberto, como observou Walter Garcia. GARCIA, 1999.

<sup>103</sup> WISNIK, 1987, op. cit.;

música popular como um campo respeitável para a criação de expressões estéticas relevantes, cultural e politicamente.<sup>104</sup> Configurou, ademais, um momento chave na música popular do Brasil, que passava de uma condição subalterna para uma posição diferenciada na esfera cultural, conferindo um novo *status*, não apenas aos agentes diretamente ligados a sua produção, mas também aos públicos potenciais que atingia.<sup>105</sup>

Neste contexto organizou-se um caleidoscópio de hierarquias onde *autenticidade*, *tradição* e *modernidade* musical adquiriram significados particulares e, simultaneamente, definidores de critérios fluidos para a consagração das obras artísticas. O complexo cruzamento entre propostas estéticas, formatação de um mercado massivo em moldes específicos e o inevitável envolvimento da arte na arena política que caracterizaram a década de 1960, contribuíram para delimitar esta espécie de *tempo forte* na história da música no Brasil. Este cenário e as dinâmicas ali gestadas balizaram o surgimento uma instituição sociocultural ao final da década que se tornou imprescindível para o entendimento da música brasileira no final do século XX: a MPB.<sup>106</sup>

### 1.3. MPB e Indústria Fonográfica: relação simbiótica

O desenvolvimento e a estruturação dos meios de difusão cultural no Brasil determinaram novos parâmetros na problemática da cultura, especialmente a partir da década de 1960, em que os diversos braços da indústria cultural, particularmente a indústria fonográfica e a televisão, passaram a atuar de maneira mais integrada.<sup>107</sup> É importante observar como ao longo do período 1960/70, tanto a televisão expandiu sua rede de transmissões como também a indústria fonográfica consolidou seu poderio, com a instalação de filiais das principais *majors* no país. Os estudos sobre a indústria fonográfica apontam um crescimento médio da ordem de 400% entre 1965 e 1972, passando para médias de 15% ao

---

<sup>104</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>105</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>106</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e Indústria Cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959/1969)*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH/USP. 1998a, 2 vol. NAPOLITANO, 2001, op. cit.

<sup>107</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.

longo da década de 1970, mesmo com o enfrentamento de dois choques do petróleo.<sup>108</sup> Dados do período 1966-1976 permitem, ainda, estabelecer parâmetros comparativos entre o crescimento quantitativo da ordem de 444,6%, da indústria fonográfica e o crescimento acumulado do PIB nacional, que no mesmo período, ficou em torno de 152%.<sup>109</sup> A tabela a seguir, citada no estudo de Enor Paiano e que tem como fonte a ABPD, fornece dados sobre o crescimento anual do mercado fonográfico no Brasil entre 1966-1976, em mil unidades.<sup>110</sup>

ANO	SINGLE	DUPLA	LP	CASSETTE
1966	3600	1450	3800	-
1967	4000	1650	4470	-
1968	5370	2440	6880	25
1969	6700	2330	6700	87
1970	7350	2000	7300	207
1971	8600	2400	8700	477
1972	9900	2600	11600	1038
1973	10100	3200	15300	1900
1974	8300	3600	16200	2800
1975	8100	5000	17000	4000
1976	10300	7100	24000	6800 <sup>111</sup>

Tabela 1: Brasil – mercado fonográfico

Um crescimento do mercado consumidor que se deu principalmente pela incorporação de extratos de menor poder aquisitivo, entre as parcelas mais jovens, compradoras de compactos.<sup>112</sup> Entretanto, importa observar como a incorporação do público jovem ao mercado no país ocorreu com quase uma década de atraso em relação ao mesmo movimento

<sup>108</sup> MORELI, 1991, op. cit.; PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>109</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>110</sup> PAIANO, 1994, op. cit., p. 219.

<sup>111</sup> Existe certa discrepância entre as avaliações dos valores médios do crescimento do mercado fonográfico brasileiro ao longo da década de 1970, medidos por Rita Moreli. Enor Paiano afirma que: “*O que chama a atenção imediatamente ao analisarmos os números do mercado fonográfico nacional, de 1966 a 1976, é o crescimento acumulado de 444,6% no período, para uma época em que o crescimento acumulado do PIB foi de 152%. Os anos de 1967 e 68 apresentam crescimento percentual significativo, enquanto que 1969 e 70 vivem certa estagnação. A partir de 1971 os números crescem de forma estável, à média de 20% ao ano – exceção para 1974 e 1975, quando a falta de vinil criou uma demanda reprimida, responsável também pela explosão de 1976, quando o fornecimento de matéria-prima se normalizou*”. PAIANO, 1994, op. cit., p. 195-6.

<sup>112</sup> MORELI, 1991, op. cit.

conjuntural da indústria fonográfica mundial.<sup>113</sup> Existe certo consenso acerca de fatores conjunturais que explicam o crescimento extraordinário da indústria fonográfica no período, o maior entre todas as atividades industriais, inclusive a própria indústria cultural.<sup>114</sup>

Neste período se desenvolveram estratégias mais afinadas entre os departamentos de vendas e de criação nas gravadoras, revelando uma crescente profissionalização de seus quadros.<sup>115</sup> Além disso, a união das gravadoras e a sua organização através de uma associação corporativa em 1965 propiciaram maior grau de racionalidade em suas operações, bem como maior poder de pressão política.<sup>116</sup> Outro fator apontado revela a integração da indústria cultural como um todo, vislumbrada no surgimento das trilhas de novela, impulsionadas pelo marketing do meio (TV), do gênero (novela) e da principal emissora, a TV Globo.<sup>117</sup>

Mas o fator mais importante e de principal interesse para os desdobramentos da arena cultural como um todo parece ter sido a consolidação do formato do *long playing* como principal suporte de vendas de música. A tabela citada acima revela como o desempenho de vendas deste suporte viveu um crescimento contínuo, enquanto que o segmento de compactos, teoricamente direcionado a parcelas de menor poder aquisitivo, sofreu retração de vendas a partir de 1973, sendo gradativamente abandonado nos anos seguintes.<sup>118</sup> O suporte em LP, portanto, teve uma influência decisiva no cenário da música como um todo, agregando maior valor financeiro e simbólico ao produto, além de pautar as diretrizes das gravadoras na constituição dos seus *casts* artísticos.

Estas mudanças estruturais nas práticas das companhias fonográficas foram responsáveis por uma reorganização da economia simbólica da música como um todo no período. A diferença no suporte tecnológico gerou a constatação de que as lógicas de produção e comercialização seriam regidas pelo maior valor agregado do LP. Assim, o compacto simples passou a ser encarado como um produto destinado à simples vendagem de

<sup>113</sup> MORELI, 1991, op. cit.; CHANAN, 1995, op. cit.

<sup>114</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>115</sup> André Midani sugere este movimento em direção a uma maior profissionalização dos quadros, bem como da sinergia entre os diversos mecanismos da indústria: “Era essencial estabelecer a harmonia entre o trabalho dos vendedores e o dos divulgadores de rádio, pois era freqüente os divulgadores trabalharem um disco e os vendedores, outro”. MIDANI, 2008, op. cit., p. 116.

<sup>116</sup> A associação criada foi a ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Paiano sugere que as gravadoras formaram um verdadeiro *lobby* na defesa de seus interesses, que teve como efeito prático “...a lei de incentivo fiscal promulgada em 1967, que permitia às gravadoras aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em gravações nacionais, que levam o selo ‘Disco é Cultura’”. PAIANO, 1994, op. cit., p. 198. Rita Moreli também aponta esta confluência de interesses que delimitou as estratégias específicas do setor.

<sup>117</sup> MORELI, 1991, op. cit.; PAIANO, 1994, op. cit.; SCOVILLE, Eduardo. *Na Barriga da Baleia: A Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado. Departamento de História da UFPR. Curitiba, 2008.

<sup>118</sup> Este formato teve uma curva ascendente até 1979, quando atingiu seu pico de vendas (cerca de 18 milhões de unidades). A partir da década de 1980 teve índices cada vez menores de vendas, em proporção inversa ao desempenho do formato LP. DIAS, 2000, op. cit.

música, enquanto o LP passou a representar uma *commodity* mais complexa e ambiciosa, ao vincular música e imagem do artista. Neste ponto, o conceito de imagem pública dos artistas passou a constar como um vetor fundamental na composição do valor artístico das obras e produtos da indústria cultural.<sup>119</sup>

Esta dinâmica reposicionou os atores deste cenário, deslocando, as funções de descoberta, produção e distribuição de novos artistas diretamente para departamentos especializados em cada função no interior da indústria fonográfica. Se esta função esteve eminentemente ligada ao rádio nas décadas de 1930/40 e à televisão ao longo da década de 1960, durante a década de 1970 coube à indústria fonográfica capitanear o processo, atuando em sinergia crescente com os demais *media*. Este novo papel, gradativamente incorporado à rotina das gravadoras, inverteu a lógica de surgimento de tendências e artistas, revelando um enfraquecimento da fórmula dos festivais da canção como principais instrumentos de prospecção de novos talentos. É sintomático desta reorientação o caso da *Phono 73*, megaevento produzido pela gravadora Philips como forma de apresentar seus contratados de maior sucesso juntamente com a apresentação de novatos, valendo-se do prestígio de atrações consagradas para avaliar artistas com potencial de vendas, mas ainda relativamente desconhecidos. Além disso, o episódio é sintomático dos esforços de sinergia que então começavam a se ensaiar entre a indústria fonográfica e outras empresas, no sentido de viabilizar tecnicamente o evento e capitalizar com ele.<sup>120</sup> Neste contexto, a relativa perda de prestígio dos festivais da canção teria propiciado o surgimento de um festival não competitivo, no qual novos artistas da gravadora seriam apresentados ao público através de um esquema assim definido:

<sup>119</sup> MORELI, 1991, op. cit.

<sup>120</sup> O depoimento de Midani revela os esforços realizados por diversos agentes, no sentido de viabilizar o projeto: “Por meio do Lívio Rangan, dono de uma importante agência de publicidade em São Paulo chamada ‘A Gang’, fiel amigo, sempre presente nas horas necessárias, conhecido pelos sofisticados desfiles de moda que organizava em nome da Rhodia, fiquei sabendo que o complexo do Anhembi seria inaugurado dentro em pouco. Propusemos à diretoria do empreendimento inaugurar o prestigioso e confortável auditório do Palácio das Convenções do Anhembi com a *Phono 73*. A proposta foi entusiasticamente aceita; conseguimos a sala de concertos, os camarins, a luz e as equipes de apoio gratuitamente. A data e o lugar acertados, passamos à fase do planejamento e dos orçamentos, dos concertos e das gravações, que, ao serem lançadas em disco, poderiam amortizar grande parte dos investimentos. O Armando ficou responsável pela coordenação geral do evento. Jairo Pires, Roberto Menescal e Guilherme Araujo foram, respectivamente, os produtores de cada uma das três noites do espetáculo. E seus colaboradores, Mazzola, Paulinho Tapajós e Guti de Carvalho, tinham a responsabilidade de gravar e levar as fitas com as gravações ao vivo de cada noite para o estúdio da gravadora no Rio. Responsáveis pela direção de estúdio, Sergio de Carvalho, Edu Melo e Souza, Mazzola e Nelson Motta supervisionavam a mixagem, efetuavam eventuais retoques e ajustes, e procediam à edição final em formato de LP, trabalho feito logo no dia seguinte a cada um dos três concertos. Dali, alguém saía direto para a fábrica, que imediatamente fabricava os discos; o concerto da sexta-feira estava nas lojas na segunda à tarde, e assim por diante”. MIDANI, 2008, op. cit., p. 155-6.

Um artista subiria ao palco e cantaria sozinho um sucesso próprio, já muito conhecido. Depois cantaria uma composição inédita. Em seguida, convidaria um outro artista a subir ao palco e juntos cantariam uma canção que teriam composto em parceria para a ocasião, ou uma canção de um outro compositor, que nenhum deles tivesse interpretado antes. Saindo o primeiro artista, o segundo cantaria uma música de sua autoria muito conhecida, e assim por diante.<sup>121</sup>

Este tipo de organização se mostrava particularmente interessante para a companhia, pois se utilizava do prestígio de artistas cultuados para amparar o lançamento de novatos no interior da esfera institucional da MPB, mesmo que os estilos particulares não estivessem necessariamente de acordo com a(s) estética(s) advogadas pelos principais nomes. Ainda assim, o episódio da apresentação de Caetano Veloso juntamente com Odair José evidenciou os limites estéticos aceitos pelo público majoritário da MPB.<sup>122</sup> Para a indústria, no entanto, a oportunidade era de capitalizar com o prestígio da sigla, não importando questões estilísticas, daí o slogan criado pelo departamento de marketing da Philips para o evento: “*Phono 73... existem várias maneiras de se fazer música brasileira. Eu prefiro todas*”.<sup>123</sup>

Desta forma, a década de 1970 configurou uma nova etapa, uma fase de consolidação da Indústria Cultural, impulsionada pelo projeto de modernização conservadora imposto pela Ditadura Militar, consolidação que acarretou um processo peculiar de autonomização do campo da música. Correndo em paralelo, à expansão do mercado ocorreu uma sensível segmentação dos públicos, verificada pela inclusão de novos extratos sociais, cada qual geralmente associado a um tipo específico de formato. Por sua vez, esta segmentação dos públicos segundo padrões de escolaridade e renda, acabou delimitando a formação de hierarquias artísticas responsáveis pela inclusão de novos vetores para a consagração de artistas e gêneros. Neste sentido, ordenações de valor ligadas ao campo simbólico passaram a coordenar as ações no interior do campo fonográfico, a partir de categorias definidas – grosso modo – como *comercial* e *artística*.<sup>124</sup> Devido ao caráter duplo da produção fonográfica, simultaneamente artístico e industrial, desenhou-se no interior do mercado fonográfico uma segmentação contínua ao longo dos anos 70, delimitada pela existência de um pólo “popular

<sup>121</sup> MIDANI, 2008, op. cit., p. 155.

<sup>122</sup> O compositor Caetano Veloso relembrou o episódio, especialmente na parte 4. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

<sup>123</sup> MIDANI, 2008, op. cit., p.155.

<sup>124</sup> MORELI, 1991, op. cit.

quantitativo” como contraface de um pólo “popular qualitativo”.<sup>125</sup> Estes pólos também são descritos por terminologias tais como “de catálogo”, para os artistas com certo prestígio, ou “de marketing”, para aqueles que tinham suas imagens artísticas produzidas por meio dos departamentos de propaganda que começaram a se profissionalizar no interior da indústria no período.<sup>126</sup>

Neste ponto é que parece ter ocorrido um fenômeno que garantiu especificidade própria ao cenário da música brasileira, cristalizando um processo cultural de maior duração e que esteve diretamente ligado à formação de um campo, ou uma esfera musical. Como bem observou Enor Paiano: “*Em seu cotidiano os executivos percebem que durante a década de 60 havia se instaurado uma fissura e criado uma hierarquia de legitimidade no campo, e portanto não era mais possível trabalhar de forma idêntica os produtos*”.<sup>127</sup> Este fenômeno delimitou as bases operacionais da indústria fonográfica a partir da escolha de um produto específico, a MPB, como seu principal artigo a partir do final da década de 1960:

Favorecida pela estratégia de consagração da música popular detonada pelos artistas a partir da Bossa Nova, a indústria fonográfica encontra no início dos anos 70 uma hierarquia de legitimidade já bastante definida, que permitia que as companhias realizassem seu lucro não só na forma comercial, mas também na forma institucional. A MPB já havia formado um time de artistas consagrados que qualquer pessoa consegue (mais ou menos) escalar. Havia fornecido à indústria um material perfeito para que a segmentação do seu produto fosse mais completa.<sup>128</sup>

Nesta perspectiva, a opção da indústria fonográfica pela MPB justificou-se basicamente em função de dois motivos: de a sigla ter conquistado alto grau de reconhecimento junto às audiências intelectualizadas ao mesmo tempo em que aglutinava um público fixo, comprador de discos.<sup>129</sup> A indústria fonográfica, portanto, capitalizou o processo histórico de “institucionalização” da MPB, cujo principal vetor foi o de consolidar o deslocamento do lugar social da canção, esboçado pela bossa nova. Assim, as elites socioculturais, incluindo setores da classe média intelectualizada passaram a consumir a

<sup>125</sup> MORELI, 1991, op. cit.; DIAS, 2000, op. cit.

<sup>126</sup> Rita Moreli descreve, em seu fundamental estudo, as diversas particularidades que cercaram as carreiras de dois ícones da MPB dos anos 70, Fagner e Belchior, cujas carreiras passaram em algum momento por direcionamentos dos departamentos de marketing das gravadoras, e de como estes artistas interferiram nesta produção. MORELI, 1991, op. cit.

<sup>127</sup> PAIANO, 1994, op. cit., p. 204.

<sup>128</sup> PAIANO, 1994, op. cit., p. 216.

<sup>129</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

MPB, tornando-a o centro mais dinâmico do cenário cultural.<sup>130</sup> Do ponto de vista da indústria, a MPB cristalizou um pólo qualitativo que funcionou como contrapeso ao desenvolvimento de um pólo quantitativo no processo de segmentação das audiências.

Na outra ponta, a produção do pólo popular quantitativo, representado por artistas provenientes de extratos menos intelectualizados, mas com grande capacidade de penetração junto às suas audiências, cristalizou em torno de si estéticas tidas como de “mau gosto” por grande parte da crítica e audiências típicas da MPB.<sup>131</sup> Esta dinâmica cultural reproduziu um processo de maior amplitude, revelador da especificidade do capitalismo brasileiro, que foi historicamente restrito e teve sua expansão na escolha de um pólo mais dinâmico com produtos de alto valor agregado destinados a uma pequena parcela consumidora, casos da indústria automobilística e da MPB.<sup>132</sup> Mas esta dinâmica também revelou os modos como se estabeleceram as hierarquias estéticas no cenário musical do período, sendo que a divisão entre MPB e categorias como bregas e/ou cafonas é bastante sintomática de como a segmentação dos públicos não esteve restrita a critérios puramente econômicos. Neste sentido, a década de 1970 assistiu ao estabelecimento de um discurso sacralizador da MPB “universitária”, responsável pela concretização de um processo de relativa segregação cultural, levado a cabo por diferentes agentes. Este processo teria se concretizado na percepção que vinculou o conceito de “baixa qualidade” à produção dos artistas considerados “cafonas”, e das formas de recepção e sociabilidades que esta produção catalisou em torno de seus públicos.<sup>133</sup> Como agente adicional para a concretização desta dinâmica, foi crucial o papel desempenhado pela TV Globo, especialmente uma política interna da emissora, adotada neste período e que consistiu basicamente na implantação de um determinado padrão qualitativo. Neste sentido, a criação e implantação do chamado *Padrão Globo de Qualidade* teve impactos diretos sobre a delimitação de hierarquias na música popular, posto que tal padrão visasse a assepsia de caracteres considerados vulgares para o público médio visado pela emissora.<sup>134</sup> Tal perspectiva foi também evidenciada no hiato histórico que circundou a produção dos artistas não ligados diretamente ao espectro da MPB, que teve formatado um cânone de obras e autores e uma perspectiva histórica própria.<sup>135</sup> Neste sentido, pode-se

---

<sup>130</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>131</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.

<sup>132</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>133</sup> ARAÚJO, 2002, op. cit.

<sup>134</sup> ARAÚJO, 2002, op. cit.; SCOVILLE, 2008, op. cit.

<sup>135</sup> O pesquisador Paulo César Araújo sugere a existência de um silêncio historiográfico sobre a produção dos artistas “cafonas”, que por sua vez seria revelador do privilégio conferido à constituição de uma memória da MPB. Nesta perspectiva, observa a existência de uma confluência de interesses entre os “enquadradores” da



observar em iniciativas privadas e estatais deste período o esforço em considerar a MPB como derivação lógica da tradição musical brasileira, privilegiada por jornalistas, críticos e instituições, que a operacionalizaram através de seus escritos e políticas. Dois casos são exemplares: a criação da série de “Depoimentos para a Posteridade” do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, e a publicação da coleção “História da Música Popular Brasileira”, entre 1970 e 1972.

Todavia, o que agrega ainda maior interesse e especificidade a esta dinâmica cultural é o fato de a MPB possuir uma historicidade própria, derivada das lutas culturais que demarcaram seus horizontes estéticos e políticos. Esta especificidade foi gerada pelo cenário cultural brasileiro da década de 1960, que definiu historicamente o surgimento da MPB por meio de um processo simbiótico onde atuaram simultaneamente artistas, indústria fonográfica, TV e mídia impressa.<sup>136</sup> Este cenário foi profundamente marcado pelo surgimento de uma corrente musical *engajada*, delimitando novas direções para o contexto sociocultural, na medida em que a canção popular tentou responder às expectativas políticas contrárias ao Regime Militar de 1964.<sup>137</sup> Ao mesmo tempo, a canção *engajada*, ou *de protesto*, como também ficou conhecida, disputou com expressões rivais e outras tradições estilísticas espaço e preferência de uma audiência potencial heterogênea no interior da indústria cultural em consolidação.<sup>138</sup>

Neste processo, a corrente *engajada* procurou posicionar-se de maneira hegemônica no espaço midiático, expondo as contradições de seu projeto, sintetizado na crescente tensão entre diversão *versus* conscientização.<sup>139</sup> Ao mesmo tempo, revelou um novo sentido para o *popular*, ao transportar, ironicamente, um embate estético/ideológico para uma disputa por

---

memória cultural brasileira (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos), que pertenceriam, em sua maioria, à mesma classe média que repudiou a música *cafona*. Estes agentes, pondera, repetiriam em suas obras o mesmo preconceito classista sob a divisão (excludente) do cânone em artistas provenientes da *tradição* (do samba, do choro, dos ritmos regionais) e/ou da *modernidade* (a incorporação dos diversos influxos externos). O autor cita ainda várias coleções didáticas sobre a MPB onde os artistas “cafona” foram sumariamente excluídos, sendo o bolero o *stilo non grato* do cânone. Esta perspectiva excludente seria histórica, atingindo artistas da década de 1940, e a força destas vertentes explicativas teria seus reflexos também na produção musical de novos artistas. ARAÚJO, 2002, op. cit.

<sup>136</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.; STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate, 2008.

<sup>137</sup> Marcos Napolitano analisa como intelectuais e artistas ligados ao PCB ajudaram a estabelecer as bases do projeto artístico da esquerda, materializada no Manifesto do CPC e na criação de uma *arte engajada* como tática para atingir seus objetivos políticos. No Brasil ao longo dos anos 60, pondera Napolitano, o conceito de engajamento artístico, definido nos moldes *sartreanos* como a “atuação do intelectual, através da palavra (articulada em prosa e ensaio) colocada a serviço das causas públicas e humanistas” deslocou-se da literatura, para as chamadas artes performáticas, como o teatro, o cinema e especialmente a música. NAPOLITANO, 1998a, op. cit.; NAPOLITANO, 2001, op. cit.

<sup>138</sup> TREECE, 2000, op. cit.

<sup>139</sup> NAPOLITANO, 2001, op. cit.

audiência televisiva.<sup>140</sup> Mas se o projeto de pedagogia política que balizou a produção engajada pareceu naufragar por volta de 1968, sua busca por popularidade trouxe novas conseqüências para a esfera musical, incorporando outras matrizes da música brasileira, de diferentes épocas e estilos. Ao mesmo tempo, a busca de maior visibilidade acabou incluindo um público mais tradicional e não marcado pela estética bossanovista, que após um primeiro contato com a MPB nos Festivais da Canção, foi devidamente integrado ao mercado de discos na década de 70. Mesmo a tentativa tropicalista de implodir um determinado “gosto médio da MPB” resultou em uma apropriação desta tendência ao proporcionar a incorporação pela indústria de um público da contracultura jovem.<sup>141</sup> Estas dinâmicas culturais e de mercado, em conjunto, balizaram o surgimento da MPB como corrente marcada pela busca de uma nova música que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizada por uma cultura política influenciada pelo nacional-popular e pelo desenvolvimentismo.<sup>142</sup> Neste processo, a MPB acabou por aglutinar as diversas tradições musicais brasileiras forjadas ao longo do século XX em torno de expectativas de modernização artística e da nação como um todo. Isto é, não apenas a tradição do samba foi incorporada ao conjunto da MPB, como também a filtragem bossanovista, diversos regionalismos, e mesmo novas tendências como a canção engajada e o tropicalismo. Neste contexto, a união de diversas tendências estilísticas que passaram a integrar o espectro da MPB tendeu a borrar cada vez mais suas fronteiras estéticas.<sup>143</sup>

Assim, a MPB passou a figurar como uma categoria eclética que identificou não mais um ritmo específico, como o samba nos anos 30, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular.<sup>144</sup> Portanto, a institucionalização não trouxe consigo uma formatação estética específica para o que podia ser considerado MPB: antes, ocorreu uma incorporação de tendências e estilos os mais diversos. O que forneceu as balizas estéticas que delimitaram as fronteiras do que passou a ser aceito ou não no amplo espectro da sigla foi um difuso conceito de *bom gosto*, fornecido pelas classes médias herdeiras do nacionalismo integrador e, ao mesmo tempo, abertas à cultura de consumo que se desenhava com a integração econômica do país ao capitalismo mundial.<sup>145</sup> Neste sentido, é possível

---

<sup>140</sup> TREECE, 2000, op. cit.

<sup>141</sup> NAPOLITANO, 2001, op. cit.

<sup>142</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>143</sup> A crescente incorporação do universo pop internacional deflagrada especialmente a partir do tropicalismo foi uma força importante nesta dinâmica. STROUD, 2008, op. cit.

<sup>144</sup> ULHÔA, Martha: *Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da musica brasileira popular*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. 2003. Disponível em [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html).

<sup>145</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

definir a MPB como um complexo cultural historicamente delimitado, espécie de *objeto híbrido* onde foram incorporadas múltiplas leituras da tradição, de gêneros e estilos, devidamente chancelados pelo gosto da classe média brasileira.<sup>146</sup>

Ao mesmo tempo, a MPB catalisou em torno de si um imaginário compartilhado com seus públicos na formação histórica de duas linhas de força responsáveis pelo estabelecimento de um cânone musical brasileiro: uma identificada com a *tradição*, e outra, com a *modernidade*. Nesta perspectiva, a MPB institucionalizada recolocou o problema da tradição em outros termos, agregando, em parte, a herança dos folcloristas urbanos, mas inserindo a tradição dentro da chamada corrente evolutiva, o que por sua vez gerou uma interação dinâmica entre as concepções de tradição e modernidade. A institucionalização, contudo, cobrou um movimento em direção ao centro, na busca de um termo médio organizado na forma de gradiente que ia do moderno ao tradicional.<sup>147</sup>

Isto posto, convém ressaltar que não obstante o fato de a MPB ter se tornado o principal item da indústria fonográfica ao longo dos anos 1960/1970, esta incorporação não se deu sob a égide exclusiva dos departamentos comerciais das gravadoras. Artistas, gravadoras, crítica e públicos estabeleceram complexas relações e interações, demarcando posicionamentos que variaram conforme os cenários e em alguns casos, frustrando expectativas de parte a parte. Neste sentido, é mais plausível afirmar que a indústria fonográfica aproveitou-se de um processo de hierarquização já em curso na esfera musical como forma de direcionar seus produtos aos públicos que seus mecanismos de prospecção julgaram compatíveis. Ao mesmo tempo, os artistas buscaram capitalizar sua imagem pública como forma de garantir maiores e melhores condições na relação com a indústria, o que tornou especialmente complexas quaisquer demarcações peremptórias do que se pretendia como artístico ou comercial.<sup>148</sup>

Mas qual seriam as vantagens para artistas e indústria, da existência de *casts* diferenciados segundo demarcações tão sutis, e/ou da própria existência de hierarquias, delimitando categorias distintas de artistas com e sem “prestígio”? Para os artistas, seria garantia de maior autonomia criativa, na medida em que os artistas mais prestigiados tendiam

<sup>146</sup> PERRONE, Charles. *Masters of contemporary brazilian song*. Austin: University of Texas Press, 1989.; NAPOLITANO, 2001, op. cit.; NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>147</sup> Neste contexto pode-se entender por que os músicos e críticos radicalmente tradicionalistas, como José Ramos Tinhorão, foram isolados do debate, assim como a vanguarda mais radical arrefeceu a partir de 1973.

<sup>148</sup> Rita Moreli pondera sobre como esta divisão foi tênue, na medida em que estabeleceu um “... *esquema ideal de divisão de tarefas entre o intérprete e a gravadora, no qual cabe ao primeiro apenas realizar o trabalho artístico de produzir o disco, cabendo à segunda somente o trabalho braçal de divulgá-lo, e em relação ao qual uma inversão de tarefas pode acarretar aos intérpretes a perda irreparável de seu prestígio junto à crítica*”. MORELI, 1991, op. cit., p. 188.

a receber melhores condições de trabalho, com certo grau de decisão sobre a composição do *staff* necessário para a realização das obras.<sup>149</sup> Já para as indústrias, o investimento em artistas de “prestígio” teria relação direta com um tipo de capitalização menos visível, definida pela imagem institucional destas empresas. Uma vez que são, por definição, indústrias que vendem artigos produzidos em série, estas empresas passaram a desenvolver estratégias para borrar o caráter mercantil de sua atividade, associando-a a critérios genericamente ligados à edificação do espírito e à “Arte”. Neste sentido, a associação com um produto altamente valorizado culturalmente serve diretamente a estes propósitos, caso dos artistas mais prestigiados no campo musical, pois: “... apesar de nem sempre grandes vendedores, os artistas da MPB garantem sua essencialidade no mundo do disco emprestando legitimidade para as companhias fonográficas”.<sup>150</sup>

Desta forma, as principais gravadoras do período 1967-76 passaram por um momento inicial de pesados investimentos na constituição de *casts* artísticos com figuras importantes da MPB, sendo que a multinacional Philips talvez tenha sido a que mais apostou na sigla como produto essencial para suas estratégias comerciais.<sup>151</sup> O executivo chefe da empresa no período 1967-1976, André Midani, revelou que ao chegar à Philips com a missão de reestruturar a empresa, após perdas sucessivas e sob a ameaça de fechamento pela matriz holandesa, começou com uma completa reavaliação dos *casts* artísticos, que foram devidamente reduzidos e separados em duas áreas: “a Philips, a marca de prestígio, e a Polydor, a marca popular, que por anos nos deu os lucros necessários para manter nossa política quase deficitária na MPB”.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> Assim, estes artistas prestigiados “... escolhem seus capistas, figurinistas, músicos, definem ou compõem seu repertório, e ganham controle crescente sobre o produto final, ao mesmo tempo em que reivindicam (e, de modo geral, conseguem) condições financeiras melhores das companhias”. PAIANO, 1994, op. cit., p. 207.

<sup>150</sup> PAIANO, 1994, op. cit., p. 213.

<sup>151</sup> CBS e CBD/PHONOGRAM foram as empresas que direcionaram seus investimentos em nichos como a Jovem Guarda e a MPB, sendo que a primeira tinha em seu *cast* Roberto Carlos, enquanto a PHONOGRAM possuía Nara Leão, MPB-4, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Ronnie Von, Mutantes, Edu Lobo, além de ter adquirido, durante a década de 1970, os contratos de Chico Buarque (1970), Maria Alcina (1971) e Erasmo Carlos (1970). Conforme dados do crescimento do patrimônio líquido das principais gravadoras da indústria fonográfica. Medido de 67-74 para CBS; de 68-76 para Continental. CIPOLLA, Francisco Paulo. “Proporções do Capitalismo de Estado no Brasil pós-64”. In: Revista CEBRAP, no. 25, 1978, apud PAIANO, 1994, op. cit. Indústria Fonográfica (1967-1976). Percentual de crescimento do patrimônio líquido no período.

CBS	7830
CBD/PHONOGRAM	7786
ODEON	2262
CONTINENTAL	536

<sup>152</sup> MIDANI, 2008, op. cit., p. 116.

O depoimento de Midani é fundamental para o entendimento das lógicas que permearam a atuação da indústria fonográfica em sua relação com os artistas no período. Nestes termos, ainda que os artistas de maior prestígio não obtivessem vendas expressivas a curto prazo, seus discos continuavam com demanda ao longo do tempo, amortizando custos e gerando lucros a longo prazo, fator fundamental para as estratégias de expansão da indústria. A política revelou-se acertada justamente em função de que o formato do LP, tornado obra de arte, articulou outro tipo de relação entre público e artistas, para além do mero consumo.<sup>153</sup> Esta foi, portanto, uma política deliberada da indústria fonográfica no tratamento de seus contratados, através de uma divisão dos orçamentos gerais entre artistas de *marketing* e de *catálogo*.<sup>154</sup> Nestes termos, os artistas de marketing eram responsáveis por vendas expressivas, porém esporádicas, necessárias à manutenção de capital de giro para a indústria; já os artistas de catálogo eram responsáveis por vendas de menor monta, porém com alto valor agregado (LP) e com maior longevidade artística.<sup>155</sup> Por sua vez, estas divisões na lógica industrial indicam a existência de uma faixa de consumo privilegiada cultural e socialmente no cenário musical, espelhada em seu pólo criador por um segmento de compositores/intérpretes com liberdade de criação, a despeito de seus (baixos) índices de vendas.<sup>156</sup> O cantor e compositor João Bosco em entrevista sobre o início de sua carreira profissional revelou como se dava a percepção destas hierarquias entre os próprios artistas:

A gente discutia sobre como é o trabalho de um artista, como se vai fazer, o que é o sucesso, essas coisas. Tinha aquela coisa de rótulo classe A. A gente sentiu de imediato que iam pôr esse rótulo na gente. E começamos a brigar: rótulo classe A, droga nenhuma. Classe A quer dizer um cara de elite, harmonias difíceis, ‘aranhas’, letras complicadas, nenhuma divulgação, nenhuma promoção, desconto no Imposto de Renda para a gravadora como ‘contribuição à cultura’<sup>157</sup>

<sup>153</sup> Conforme a precisa definição de Paiano: “... a gravadora precisa promover um novo produto, o LP, mais lucrativo, portanto incentiva os artistas a levarem sua estratégia de consagração e legitimidade adiante, criando a aura do ‘artista’ e dando para o long-playing o estatuto de Obra de Arte. Os artistas colocam-se no topo de uma hierarquia de legitimidade que eles mesmos ajudaram a instaurar”. PAIANO, 1994, op. cit., p. 213-4.

<sup>154</sup> DIAS, 2000, op. cit.

<sup>155</sup> MORELI, 1991, op. cit.; DIAS, 2000, op. cit.

<sup>156</sup> NAPOLITANO, 1998a, op. cit.

<sup>157</sup> O Globo, 14/04/76, *apud* BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Edição Revista. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2006, p. 227.

A relação simbiótica entre as esferas de catálogo e marketing, portanto, possibilitou a existência de uma faixa de “prestígio” cristalizada pela MPB. Este fenômeno aponta ainda para o fato de que, a partir de 1968, aparentemente deixou de ser crucial a distinção *música nacional X estrangeira*, que forneceu o arsenal retórico e ideológico para as disputas entre audiências e tendências musicais da década de 1960.<sup>158</sup> Entraram em cena outras concepções, incluindo a percepção do mercado massivo e sua ação sobre a criação artística. Estas dinâmicas influenciaram novas conotações para o *popular*, que passou também a admitir a qualificação *kitsch*, atuando como baliza de gosto e *status* social.<sup>159</sup> Assim, uma das características mais notáveis do cenário musical brasileiro no período está conectada ao fenômeno do *prestígio cultural*: isto é, o processo de consagração de valores estéticos responsáveis pela institucionalização de um conjunto de obras e artistas. Este fenômeno colaborou decisivamente para o surgimento de hierarquias simbólicas no interior deste cenário específico, regulando as relações entre artistas, seus públicos potenciais, crítica e indústria fonográfica. Sob o viés do público, este fenômeno se fez revelar especialmente a partir da bossa nova, com o surgimento da demanda por música popular de qualidade; sob o viés da indústria, como forma de mascarar a face industrial de suas atividades, com o investimento em uma produção cultural prestigiada pelas audiências; sob o viés dos artistas, como estratégia possível na luta por maior autonomia criativa; sob o viés da crítica, a partir de uma incorporação de novas tipologias, face ao deslocamento de parâmetros outrora imprescindíveis para a avaliação das obras.

Portanto, a instituição cultural denominada MPB, que envolveu não apenas seus artistas, mas também seus públicos e intermediários, consolidou-se como vetor legítimo e hegemônico no mercado, mantendo a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da Ditadura Militar.<sup>160</sup> Esta característica deveu-se, sobretudo, à participação ativa de artistas e intelectuais no complexo processo cultural que ao longo dos anos 1960/1970 elevou um seleto grupo de artistas, em geral vinculados ao conceito de MPB ao *status* de produtores eruditos.<sup>161</sup> Neste complexo, é importante destacar o papel simbólico desempenhado por Tom

---

<sup>158</sup> Renato Ortiz aponta como os processos de mundialização da cultura deslocaram as discussões realizadas no Brasil na década de 1960 em termos de sua compatibilidade e/ou incompatibilidade com o nacional. ORTIZ in DIAS, 2000, op. cit.

<sup>159</sup> José Roberto Zan avalia como o incremento da produção cultural, entre os anos 50 e 60 também trouxe consigo a incorporação – via rádio – de audiências suburbanas e de baixa escolaridade da população. No entanto, avalia que esta faixa de audiência e o tipo de produção a ela destinado, materializado em gêneros diluídos de influência latina como o bolero, além de uma produção regional marcada pelo baião, ficaram estigmatizados por parte de uma “classe média ascendente no pós-guerra”. ZAN, 2003, op. cit.

<sup>160</sup> ZAN, 2003, op. cit.

<sup>161</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

Jobim, especialmente após o reconhecimento crítico angariado pela canção *Águas de Março*, em 1972. Não obstante, a configuração concreta da esfera pública no Brasil e, mais especificamente, o conjunto de dinâmicas que permeou as relações da MPB com a indústria fonográfica reforçam a sugestão de uma *autonomia relativa* do cenário musical em questão.

Neste cenário, uma categoria como a *brasilidade* atuou decisivamente na efetivação de um pólo socialmente valorizado, *locus* do deslocamento fundamental operado pela MPB no lugar social da canção. Os discursos sobre a *brasilidade* e a nacionalidade continuaram a ser evocados como formas de legitimação de estilos pessoais também no interior da MPB, mesmo que aparecessem fragmentados por recortes regionais e de classe social. Neste sentido, a MPB articulou e seu público reverberou uma retórica defensiva que não raro incorporou concepções particulares da *brasilidade* como agenda. Isto é, ao catalisar diversas tradições do passado musical brasileiro em confluência com projetos de identidade nacional, a MPB aglutinou em torno de si um arsenal retórico que uniu intelectuais e agentes diversos em torno de demandas por políticas oficiais em defesa desta tradição.<sup>162</sup>

Tom Jobim desempenhou um importante papel na constituição deste cenário e sua particular intervenção pode ser avaliada em dois momentos distintos. Inicialmente, ao final da década de 1950, atingindo a consagração a partir da parceria com Vinícius de Moraes, e concorrendo diretamente para o estabelecimento de um novo espaço, socialmente valorizado para a canção. Por sua vez, este espaço foi preenchido por uma nova categoria de público, promotor de um gosto que demandou outras perspectivas para o consumo e aceitação da música popular: influências literárias e eruditas, recalque de elementos ligados aos repertórios regionais.<sup>163</sup>

Num segundo momento, Jobim viveu uma experiência de relativo sucesso comercial no mercado exterior, ao longo da década de 1960, que foi concomitante à obsolescência de certas poéticas da tendência mais formalista da bossa nova junto aos novos públicos trazidos ao cenário musical pelo fenômeno dos festivais da canção no Brasil. Além disso, a entrada em cena de novas estéticas e atores, bem como a ação de instâncias conjunturais, resultaram em um rearranjo da hierarquia simbólica. No processo de estabilização deste cenário, no pós 1968, Jobim articulou novos referenciais temáticos, sob um discurso que buscou enfatizar as conexões de sua música com uma particular concepção de *brasilidade*, ao mesmo tempo em que radicalizou experimentações formais e angariou aos seus trabalhos uma forte ligação com o universo dos códigos eruditos. Em seu conjunto, estas faturas provavelmente concorreram

---

<sup>162</sup> STROUD, 2008, op. cit.

<sup>163</sup> WISNIK, 1987, op. cit.

para delimitar as bases de um novo recorte para a música brasileira, na medida em que articularam uma *rede de recados* entre várias instâncias culturais, populares, folclóricas e eruditas que, no limite, balizaram os termos de um pólo qualitativo no interior da MPB.

#### 1.4. MPB e Censura: a ação do Estado e a reorganização do cenário cultural.

O processo de institucionalização da MPB e de seus principais artistas adquiriu ainda uma característica especial, em função de uma variável diretamente ligada ao ambiente político do Brasil. A conjuntura derivada do golpe de estado de 1964 e o período de Ditadura militar que lhe foi consecutivo reorganizaram o cenário das artes no país, e a música foi particularmente afetada, no contexto de repressão política.<sup>164</sup> A intensificação da repressão e da censura como decorrência do esforço de sustentação do novo regime teve uma particular ação sobre o cenário musical, admitindo diferentes temporalidades, facetas e estratégias. O exílio forçado de artistas e a censura parcial ou total de obras consideradas subversivas tornaram-se ferramentas disponíveis e constantemente acionadas pelo poder militar. A repressão cultural valeu-se de um aparato burocrático organizado, sistêmico e abrangente, embora os critérios que balizaram a atuação concreta desta burocracia fossem por vezes imprecisos.<sup>165</sup>

Na realidade, não houve antagonismo entre censura e fortalecimento do mercado, uma vez que o Estado, tomando para si o papel de instrumento integrador da sociedade, fomentou e desenvolveu ações culturais, atuando principalmente no sentido de garantir investimentos em infraestrutura que permitissem a consolidação das diversas indústrias culturais.<sup>166</sup> Assim, cientes das possibilidades dos meios de comunicação de massa, e tendo como perspectiva econômica a *inserção* do Brasil – ainda que autoritariamente – no capitalismo mundial, os militares buscaram atuar em articulação com os empresários do setor.<sup>167</sup> Ademais, convém

<sup>164</sup> NAPOLITANO, 1998a, op. cit.; NAPOLITANO, 2001, op. cit.

<sup>165</sup> NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126 - 2004.; NAPOLITANO, Marcos. *A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos de chumbo do regime militar (1969/1975)*. IN: SALA, Massimiliano & ILLIANO, Roberto (Eds.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Amsterdã/Lucca, Brepols Publishers, 2010

<sup>166</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.

<sup>167</sup> “Ambos os setores vêem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado” A esta



ressaltar que a censura governamental se organizou de uma forma *seletiva*, atuando pontualmente sobre determinadas obras e artistas, ao invés de inviabilizar os campos culturais como um todo.<sup>168</sup> Ainda assim, não raro ocorreram conflitos de interesses, especialmente em episódios em que a censura implicou em prejuízos para determinados produtores, aspecto que parece ter reorientado as práticas da indústria fonográfica em particular.<sup>169</sup>

Neste período crucial, a produção musical da bossa nova *clássica*, associada a Jobim recebeu questionamentos em muito influenciados pelo cenário repressivo. Como apontou David Treece, o golpe de 1964 “... *expôs a sociedade às vicissitudes de uma economia voltada à influência do capital multinacional*”, cujos braços também alcançavam o campo cultural e eram cada vez mais evidentes na indústria fonográfica.<sup>170</sup> Ao mesmo tempo, a estética bossanovista (e Tom Jobim em particular), não parecia apresentar perspectivas mais evidentes de um ativismo condizente com as expectativas de parte do público e da crítica impactados pela nova situação política. Neste contexto, a postura aberta da bossa nova às influências externas e sua própria projeção comercial no mercado norte-americano acabaram por angariar críticas contundentes, balizadas em pelo menos três vetores: (i) a abertura estética era interpretada como um tipo de subserviência, reveladora de um caráter *antinacional e americanizado*; (ii) a penetração no mercado exterior evidenciava a aceitação das regras do capitalismo e de suas estruturas de poder, praticadas pela indústria cultural; (iii) a própria música reiterava uma postura política *alienada*, desligada dos imperativos políticos então prementes. Portanto, o contexto de repressão política gerou cobranças e expectativas em torno de Tom Jobim e da estética bossanovista em geral, que se traduziram especialmente em torno de dicotomias como engajado/alienado, nacional/estrangeiro, e popular/massificado. Estas dicotomias alicerçavam uma visão geral que, no jargão da época, pressupunha a estética de Jobim como *alienada, entreguista e/ou vendida*.

Todavia, a preocupação crescente do aparelho estatal com a produção cultural acabou tendo efeitos inesperados no cenário da música. O endurecimento do regime militar a partir de 1968 provocou uma evidente desmobilização e fragmentação do campo musical, com o exílio

---

concordância de perspectivas, o autor acrescenta o fato de a indústria cultural operar “... *segundo um padrão de despoliticização dos conteúdos*”. ORTIZ, 1988, op. cit., p. 118-119.

<sup>168</sup> Conforme a definição de Renato Ortiz: “*Durante o período 64-80, a censura não se define exclusivamente como veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial*”. ORTIZ, 1988, op. cit., p. 114.

<sup>169</sup> O executivo chefe da Philips/Phonogram no período, André Midani, revelou algumas estratégias desenvolvidas para manter suas operações no Brasil, no contexto de uma ação cada vez mais específica da censura. Seu depoimento revelou ainda as negociações que envolviam o lançamento de alguns produtos. MIDANI, 2008, op. cit., p. 122.

<sup>170</sup> TREECE, 2000, op. cit., p. 123.

forçado ou voluntário de alguns de seus principais nomes. Por sua vez, as ausências dos artistas da MPB, em conjunto com estratégias específicas de expansão da indústria fonográfica no início da década de 1970, fortaleceram um entendimento de que o mercado fonográfico parecia invadido por estilos e gêneros estrangeiros, em especial o *rock* e o *pop*.<sup>171</sup> Estas dinâmicas parecem ter consolidado o entendimento tácito entre artistas, público e crítica de que a MPB passara a mobilizar um pólo de resistência cultural ao Regime e suas políticas. Esta perspectiva também admitia um viés nacionalista, na medida em que havia a nítida percepção de que a música popular brasileira parecia ameaçada pela importação de gêneros internacionais.<sup>172</sup> Esta percepção talvez tenha sido catalisada pelas imagens que balizaram a formatação histórica da MPB: modernidade, justiça social, liberdade e demais ideologias emancipatórias, sobretudo na fase mais dura do Regime.<sup>173</sup> Neste sentido, este processo pode ter desencadeado a noção de que as diferenças estéticas que haviam dividido opiniões e públicos da MPB ao longo da década de 1960 passaram a se tornar obsoletas, em vista da nova situação política do país. Assim, a constituição de um inimigo comum, materializado no autoritarismo do governo militar e na constante ameaça à liberdade de expressão caracterizada pelo instrumento da censura, pode ter influenciado a percepção da necessidade de união entre artistas e intelectuais contrários ao Regime.

Esta contingência de ordem política passou a reorientar as condutas dos principais artistas identificados com a sigla, sob uma variada gama de artifícios retóricos, variando ainda de acordo com os repertórios culturais e críticos de cada um.<sup>174</sup> Em seu núcleo, a MPB instituiu uma correspondência tácita, justamente ao buscar retraduzir no plano poético-musical as aspirações e demandas de uma classe média progressista que se configurou como seu público-alvo e da qual foram provenientes alguns de seus expoentes, todos submetidos ao autoritarismo do regime militar.<sup>175</sup> Nesta perspectiva, a MPB unificou politicamente as tendências outrora antagônicas em torno de uma “frente única” da música popular, espaço simbólico onde foram gestadas expectativas de participação política e espécie de duplo cultural da Frente Única encampada por lideranças políticas civis como forma de resistência.

---

<sup>171</sup> MORELI, 1991, op. cit.

<sup>172</sup> STROUD, 2008, op. cit.

<sup>173</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>174</sup> O historiador Paulo César de Araújo relativizou a preponderância da MPB como única frente de questionamento ao regime militar e ao autoritarismo no período do AI5, arguindo que na produção dos artistas identificados com uma estética “cafona”, denominados *bregas*, também existiriam elementos de crítica social e/ou política, para além das mensagens de conformismo e/ou adesão ao regime militar. Sua análise procura demonstrar que os elementos desta crítica, entretanto, ancoravam-se no arsenal de recursos retóricos e intelectuais *disponíveis* aos artistas “cafonas”, provenientes em sua maioria de classes sociais menos favorecidas. ARAÚJO, 2002, op. cit.

<sup>175</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

A luta contra o autoritarismo, portanto, parece ter sido a maior responsável pela reunificação da MPB, garantindo uma aura específica para todos os envolvidos em sua produção, muito embora a ação da censura tenha dificultado sobremaneira a sua realização como produto comercial.<sup>176</sup>

Este contexto acabou influenciando o surgimento obras específicas, das quais o disco entre Elis Regina e Tom Jobim, de 1974, é um importante indicativo. Ao promover a união de dois artistas outrora separados por orientações estilísticas, este disco sinalizou uma movimentação efetiva, no sentido de uma reorganização do cenário musical brasileiro. Para além de suas implicações meramente comerciais, mas também em função delas, justamente ao concretizar uma demanda presumida pela MPB aos olhos da indústria fonográfica, o disco *Elis & Tom* apontava concretamente para o processo de recomposição do campo da música popular iniciado dois anos antes com outra obra emblemática, o LP *Chico & Caetano juntos e ao vivo*. Além disso, este processo representou também o fortalecimento de uma hierarquia simbólica de obras e autores com extrema representatividade perante um determinado tipo de público que, por sua vez, revelou-se o alvo principal das estratégias de vendas daquela indústria. Portanto, *Elis & Tom* pode ser pensado também como índice da capacidade da indústria fonográfica em utilizar, neste momento histórico, seus *casts* artísticos na promoção de um produto cultural específico de grande importância para suas estratégias de consolidação no mercado de discos. Para a indústria fonográfica, o processo de recomposição do campo da MPB efetivado entre os anos de 1972-1976 se revelou crucial para o estabelecimento de um conjunto de obras e artistas com potencial duradouro de vendas. Ao longo do período, a gravadora Philips, por exemplo, investiu em uma política bastante agressiva de lançamentos de obras cujo principal mote foi a “união” entre artistas da MPB. Assim, foram editados *Temporada de verão: Gal, Gil e Caetano; Elis & Tom; Gil & Jorge; Chico e Bethania juntos ao vivo; Vinícius & Toquinho*.<sup>177</sup>

A trajetória individual de Tom Jobim neste complexo cenário é sintomática, e simultaneamente contraditória. No final da década de 1950, Jobim advogava uma postura aberta para com o fluxo de obras e estéticas estrangeiras que começavam a proliferar no mercado musical e a conquistar corações e mentes das audiências. Sua perspectiva naquele momento, em debate com setores mais ligados ao folclorismo, procurava conciliar a tradição

---

<sup>176</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>177</sup> Esta movimentação não passou despercebida ao humorista Chico Anísio, que também lançou um disco “clássico” naquele período: *Baiano e os novos Caetanos* (1974, CID). O disco figurou na lista dos mais vendidos ao longo de 1974, segundo dados do IBOPE.

do samba com outras tradições, não necessariamente nacionais.<sup>178</sup> Contudo, as críticas recebidas à sua produção do período podem ter influenciado uma mudança de perspectivas de Tom Jobim em direção ao fortalecimento de uma retórica mais identificada com uma brasilidade imaginada. Ademais, sua experiência como estrangeiro nos Estados Unidos, pautada por longos períodos longe do Rio de Janeiro pode ter colaborado para o fortalecimento de sua identificação com o Brasil.<sup>179</sup> De qualquer maneira, é plausível afirmar que Jobim articulou uma mudança de patamar em sua trajetória no pós 1968. Isto é, o compositor articulou em suas intervenções públicas um novo lugar para si no cenário cultural brasileiro, passando “... *de vulnerável objeto de comentários a ativo comentarista*” de sua obra, reformulando sua persona pública, que passou por uma “... *transformação claramente construída e refletida*”.<sup>180</sup> Neste sentido, é importante recapitular os meandros de sua atuação ao longo da década de 1960, recuperando os elementos essenciais da recepção à sua música no plano interno e externo. A compreensão destes matizes é crucial para o entendimento das novas configurações que a música de Jobim tomou no pós 68, em paralelo com a reconfiguração do próprio cenário sociocultural brasileiro.

---

<sup>178</sup> POLETTI, 2004, op. cit.

<sup>179</sup> Eric Hobsbawm explora, em seu clássico estudo, as relações entre as migrações em massa do final do século XIX e o fortalecimento de sentimentos nacionalistas pelo mundo. Nesta perspectiva, tanto o imigrante teria sua identificação com sua respectiva terra natal fortalecida ao contato com o novo ambiente, como também os moradores de regiões “invadidas” por migrantes, mas com sinal trocado. O choque de alteridades provocando o fortalecimento das identidades. HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, especialmente o capítulo VI.

<sup>180</sup> FUENTES LIMA, 2008a, op. cit., p. 132-3.

## **2. Trajetória da estética jobiniana na década de 1960.**

A música popular, de repente, se tornou uma coisa importantíssima, as revistas brasileiras, de repente, só se fala em música popular. Tom Jobim, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, RJ, Série Depoimentos para a Posteridade. 25/08/1967.

## 2.1. O Caminho da *America*: a trajetória norte-americana de Tom Jobim (1963-1970).

Os complexos caminhos que redundaram na ascensão da estética da bossa nova no cenário cultural brasileiro ao final da década de 1950 acabaram potencializando as trajetórias de vários artistas. A contribuição de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto foi decisiva para este processo, ainda que cada um tenha desempenhado diferentes papéis e que outros agentes também tenham participado ativamente em diferentes instâncias.<sup>181</sup> Mas a bossa nova teve ainda desdobramentos outros, que ultrapassaram as fronteiras do território brasileiro, amplificando consideravelmente as perspectivas da discussão surgida em seu entorno.

A partir do emblemático show dedicado à bossa nova promovido no teatro Carnegie Hall em Nova York em novembro de 1962, iniciou-se uma intensa divulgação da música e dos artistas brasileiros em princípio ligados àquela estética. Contudo, mesmo compositores e artistas que não estavam necessariamente alinhados aos princípios da bula bossanovista, acabaram aproveitando a verdadeira *mania* que o gênero despertou. A inserção bossanovista, especialmente no mercado americano, foi pautada pela ação de diversos atores históricos, arregimentando diferentes públicos potenciais e tendo como traço mais característico o ineditismo de seu alcance comercial, gerando produtos de toda ordem.<sup>182</sup>

Na verdade, o show do Carnegie Hall revelou-se um divisor de águas na penetração do estilo no mercado norte-americano, justamente porque se verificou uma demanda muito forte

---

<sup>181</sup> O álbum de estréia de João Gilberto, *Chega de Saudade*, de 1959 é considerado por músicos e estudiosos como a baliza fundamental para a ascensão bossanovista. Para uma análise deste álbum e as questões estéticas e históricas que ele suscitou, NAPOLITANO, Marcos. “*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. Para uma análise do período imediatamente anterior à gravação deste disco, focalizada nos debates entre as diversas concepções de modernidade em jogo na música popular, a configuração do cenário musical bem como a atuação fundamental de Jobim na promoção de um novo paradigma de gosto musical, POLETTI, 2004, op. cit.; NAPOLITANO, 2007, op. cit.; POLETTI, 2008, op. cit.

<sup>182</sup> Tradução nossa. No original, em inglês: “... explosion of bossa nova recordings and, to the surprise of xenophobic producers, of sales. Numerous Brazilians were signed to record, and dozens of bossa nova theme albums were made by jazzmen, often in conjunction with a Brazilian headliner. Getz and Gilberto’s ‘The Girl from Ipanema’ (Jobim-Morais-Gimbell, 1963) made a showing on the pop charts never before achieved by a foreign song. It was highly unusual for a music of non-U.S. origin in the jazz category to achieve the mass popularity of pop music. (...) There was no process of gradual assimilation of musical concepts by composers and performers. Instead, the style was exploited for quick turnaround in hastily conceived jazz albums and in thoughtless pop renditions. Even though it was not dance music, promoters tried to make of bossa nova another dance craze, complete with schools and shoe styles. (...) In the wake of the pop phenomenon, Brazilian Sérgio Mendes abandoned jazz formats and formed easy-listening ensembles (e.g., Brazil 66) that maintained tenuous affinities with Brazilian beginnings”. PERRONE, C. & DUNN, C. (Editors) *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002, p. 17-18.

pela novidade, gerando uma “... explosão de gravações de bossa nova e, para surpresa dos produtores xenófobos, de vendas”.<sup>183</sup> Uma canção foi essencial nesta empreitada, como avaliou Charles Perrone:

A gravação de Garota de Ipanema por Getz e Gilberto alcançou posições nas paradas de sucesso nunca antes atingidas por uma música estrangeira. Foi algo altamente fora do comum para uma música originalmente de fora do campo do jazz norte-americano alcançar a popularidade de massa da música pop.<sup>184</sup>

Por outro lado, a dificuldade dos músicos nativos, especialmente com o modelo rítmico, gerou uma demanda também por músicos brasileiros e “... vários brasileiros foram contratados para gravar e dezenas de álbuns de temática bossa nova foram feitos por músicos de jazz, quase sempre em parceria com algum nome expressivo brasileiro”.<sup>185</sup> Na esteira desta movimentação, vários artistas brasileiros articularam suas respectivas carreiras de acordo com as dinâmicas do mercado americano nas mais diferentes frentes: de instrumentistas das seções rítmicas a intérpretes e também como compositores. Com efeito, foram vários os músicos que encontraram espaço no mercado dos Estados Unidos ao longo da década de 1960: João Donato, Sérgio Mendes, Airtó Moreira, Milton Banana, Dom Um Romão, Moacir Santos, Laurindo de Almeida, entre outros. Em alguns casos, o êxito comercial do estilo acabou derivando na produção de diversos outros produtos, que nem sempre foram tomados como bossa nova. Esta verdadeira overdose, que marcou o surto bossanovista, entre os anos de 1962 e 1964, gerou inclusive críticas sobre um possível “comercialismo” que também marcou a chegada do estilo nos Estados Unidos.<sup>186</sup> Para Perrone:

<sup>183</sup> PERRONE, C. & DUNN, C., 2002, op. cit. p. 17-18, tradução nossa.

<sup>184</sup> PERRONE, C. & DUNN, C., 2002, op. cit. p. 17, tradução nossa.

<sup>185</sup> PERRONE, C. & DUNN, C., 2002, op. cit. p. 17, tradução nossa.

<sup>186</sup> John Roberts observa que a “... bossa nova foi também por um tempo uma mania completa, com adesivos, camisetas e assim por diante”. Tradução nossa. No original, em inglês: “bossa nova was also for a while a popular fad complete with buttons, t-shirts and so forth”. ROBERTS, John S. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 1979, p. 172. Roberts ainda pondera que, para além da mania que cercou a chegada da bossa nova nos EUA, o estilo acabou influenciando o jazz em alguns aspectos, essencialmente rítmicos: diferentemente da música cubana, a música brasileira de matiz bossanovista podia ser incorporada pelo combo jazzístico de piano, contrabaixo acústico e bateria. Ao mesmo tempo, observa a valorização do violão acústico. ROBERTS, 1979, op. cit.

Não houve um processo de assimilação gradual dos conceitos musicais por compositores e intérpretes. Ao invés disso, o estilo foi explorado com vistas a um rápido retorno em álbuns de jazz concebidos em regime de urgência e em inseqüentes arranjos pop. Na esteira deste fenômeno pop, o músico brasileiro Sérgio Mendes abandonou os formatos jazzísticos e formou conjuntos mais palatáveis (como, por exemplo, o Brazil 66) que mantinham pouca afinidade com as raízes brasileiras.<sup>187</sup>

Neste processo, registraram-se inclusive tentativas de se criar uma *dança* bossa nova, tanto no Brasil – a cargo do bailarino Lennie Dale – como nos EUA, com Arthur Murray e outros, o que não deixa de ser significativo justamente porque o estilo tinha entre suas premissas estéticas um esfriamento do apelo dinamogênico.<sup>188</sup> Desta forma, o impacto da inserção bossanovista no mercado externo apresentou diferentes matizes, que variaram conforme as especificidades dos circuitos culturais em jogo. Assim, se a bossa nova podia ser incorporada como um novo fenômeno de música de dança em alguns circuitos, podia também representar novas possibilidades de desenvolvimento para o jazz, desde a inclusão de um novo vetor divisivo e novos esquemas rítmicos e, ainda, também fornecer novos temas musicais.

Neste cenário, teve desempenho ativo o produtor Creed Taylor, um dos atores decisivos para o sucesso da bossa nova nos Estados Unidos, responsável direto pelo lançamento dos discos *Jazz Samba*<sup>189</sup> (1962), com Charlie Byrd e Stan Getz, além dos LP's *Getz/Gilberto*<sup>190</sup> (1963) e *Jazz Samba Encore* (1963), com Luiz Bonfá e Stan Getz, todos pela sua companhia, Verve Records. O sucesso de venda e de crítica destes discos e, principalmente das canções *Desafinado* e *The Girl from Ipanema*, aumentaram o interesse pelas composições de Tom Jobim, que acabou contratado por Taylor como artista solo da

<sup>187</sup> PERRONE, C. & DUNN, C., 2002, op. cit. p. 18, tradução nossa.

<sup>188</sup> Como, por exemplo, o Grammy recebido em 1962 por Joe Harnell, por *Fly Me To The Moon Bossa Nova*, na categoria “Best Performance By An Orchestra - For Dancing”, Pop Music. O arranjo “bossanovista” de Harnell não foi o único: vários outros *standards* jazzísticos também foram repaginados, entre eles: *Stardust Bossa Nova*; *Bossa Nova Cha Cha Cha*; *Blame It on the Bossa Nova*. Para uma análise do “esfriamento” promovido pela bossa nova e em especial pela concepção de João Gilberto, GARCIA, 1999, op. cit. Perrone & Dunn também sugerem a existência de tentativas de se criar uma dança bossa nova: “*Mesmo não sendo música dançante, agentes tentaram transformar a bossa nova em outra mania, com escolas e passos de dança*”. PERRONE, C. & DUNN, C., 2002, op. cit. p. 18.

<sup>189</sup> Premiado com um Grammy como “Best Jazz Performance - Soloist Or Small Group (Instrumental)”, pela National Academy of Recording Arts and Sciences, em 1962, pela interpretação de *Desafinado*.

<sup>190</sup> Este disco, gravado em 1963 e lançado em 1964, foi premiado com três Grammy's, em 1964: “Álbum of the Year”, “Best Instrumental Jazz Performance - Small Group Or Soloist With Small Group”, “Best Engineered Recording - Non-Classical”, para o engenheiro Phil Ramone. Além disso, a canção *The Girl from Ipanema* recebeu a premiação como “Record of The Year”, também em 1964. O violonista Laurindo de Almeida também recebeu, neste mesmo ano, um Grammy pelo disco *Guitar From Ipanema*, na categoria “Best Instrumental Jazz Performance - Large Group Or Soloist With Large Group”.



Verve, resultando deste contrato o LP de estréia do compositor nos EUA: *The composer of Desafinado Plays* (1963).

Em 1963, Jobim gravou pelo selo *Verve*, especializado em jazz, o LP *The composer of Desafinado Plays*, em que foi, literalmente, “apresentado” ao público norte-americano. Na contracapa do disco, uma descrição sumária, indicativa dos principais sucessos do compositor até então naquele mercado:

Este é o som de Antonio Carlos Jobim. Aos trinta e seis anos ele é uma das principais figuras da música popular no Brasil e seu trabalho fundador na bossa nova juntamente com João Gilberto e Luiz Bonfá tem feito desta nova música a favorita em todo o mundo. Ele toca piano e violão e compõe belíssimas melodias tais como *Desafinado*, *Samba de Uma Nota Só* e *Insensatez*.<sup>191</sup>

Contando com vários *hits* de primeira hora da bossa nova, o disco obteve boa repercussão da crítica, principalmente nos circuitos especializados em música instrumental, justamente ao apresentar um repertório passível de apropriação ao universo jazzístico: *The girl from Ipanema*; *Once I loved* (Amor em Paz); *Water to drink* (Água de beber); *Dreamer* (Vivo sonhando); *Favela* (O Morro não tem vez); *How Insensitive* (Insensatez); *Corcovado*; *One note Samba* (Samba de Uma nota Só); *Meditation*; *Jazz Samba* (Só Danço Samba); *Chega de Saudade*; *Desafinado*. De fato, dentre as obras do disco, várias se tornaram *standards* do meio instrumental, configurando simultaneamente um novo vetor para as audiências americanas, e principalmente, um novo cânone de obras do que passou a ser conhecido como *brazilian jazz*.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> Tradução nossa. No original em inglês: “*This is the sound of ANTONIO CARLOS JOBIM. At 36 he is one of the leading figures in popular music in Brazil, and his initial work on Bossa Nova with Joao Gilberto and Luiz Bonfa has made this new music the world-wide favorite. He plays piano and guitar and composes such great melodies as Desafinado, One Note Samba, and Insensatez*”. Segue uma descrição quase “programática” de cada faixa do disco, na contracapa interior, a cargo do crítico Don Cerulli. Encarte do disco *The composer of Desafinado plays*.

<sup>192</sup> A criação do *Real Book*, em 1974, coletânea de 435 temas jazzísticos, incluiu, em sua primeira versão 20 títulos brasileiros, sob o rótulo “bossa”. Destes, 10 eram obras de Jobim: *The girl from Ipanema*; *How Insensitive*; *One note Samba*; *Corcovado*; *Meditation*; *Chega de Saudade*; *Desafinado*; *Useless Landscape*; *Once I loved*; *Triste e Wave*. Para a pesquisadora Annaís Fléchet, o livro teve uma função aditiva na formação de um novo cânone para o jazz ao longo da década de 1970, justamente ao indicar uma lista de obras passíveis de serem incorporadas ao repertório de estudos e práticas dos músicos. “*Devido ao seu sucesso, o livro também ajuda a definir o repertório de jazz, a escolha feita por seus criadores tendo implicações para a formação de uma geração de novos músicos. Na verdade, as canções incluídas no livro são “canonizadas” em detrimento de outras composições: se não todas são standards de jazz no início dos anos 1970, se tornaram no final da década*” Tradução nossa; no original em francês: “*En raison de son succès, le recueil contribue aussi à forger le répertoire jazz, le choix opéré par ses créateurs ayant des conséquences sur la formation d’une nouvelle génération de musiciens. De fait, les morceaux compris dans le Real Book sont ‘canonisés’ au détriment des*

O disco de estréia de Jobim marcou posição em um espaço de mercado voltado para a música instrumental, justamente em função de serem os músicos deste meio aqueles que primeiramente haviam entrado em contato com a estética bossanovista. Faz sentido, portanto, que o compositor tenha explorado em *The Composer of Desafinado Plays*, sonoridades basicamente instrumentais, não obstante o fato de o repertório do LP constituir-se basicamente de canções. A escolha do repertório também é sintomática da audiência pretendida: canções de uma ou duas partes, em formatos derivados e/ou próximos aos da canção americana.<sup>193</sup> Entre as principais faturas estéticas do disco, pode-se perceber o modelo rítmico derivado de uma apropriação da lógica divisiva do samba, tanto na subdivisão quaternária das configurações melódicas como também, e principalmente, na levada rítmica dos acordes tocados ao violão. Este instrumento institucionalizou a “batida” criada por João Gilberto como uma das marcas registradas do estilo; ao mesmo tempo, o disco definiu parâmetros rítmicos e timbrísticos de execução para seção rítmica, especialmente o toque no aro da caixa da bateria e/ou a utilização de baquetas “escovinha”, complementada pelo timbre do contrabaixo acústico.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Aro bateria' and 'Escovinha' and contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Contrabaixo' and contains a simple bass line with quarter notes.

Exemplo 1 – Perspectiva geral do conjunto rítmico

O disco estabeleceu, portanto, uma formação instrumental de base, pautada pelo contrabaixo acústico, violão, piano e bateria, adensada por arranjos orquestrais. Entretanto, a particularidade marcante da sonoridade orquestral destacava uma preocupação com *leveza*, de

---

*autres compositions : si tous ne sont pas des standards de jazz au début des années 1970, tous le deviennent à la fin de la décennie* » FLÉCHET, Anais. *Aux rythmes Du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XXe. Siècle.* Thèse pour obtenir Le grade de Docteur de l'Université de PARIS 1 en histoire. Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2 vol. 2007, p. 457.

<sup>193</sup> No repertório do disco, os formatos predominantes são o AABA, ABA e a canção de uma só parte. Somente *Chega de Saudade* parece derivar seu formato dos modelos em rondó da tradição do choro. Para uma análise formal de algumas destas obras, TINÉ, 2001, op. cit. Para os aspectos formais da canção americana, ou, da canção americana *clássica*, identificada na produção dos songwriters das décadas de 1920-1950, FORTE, 2001, op. cit.

intensidade e timbrística, diretamente ligadas à escrita dos arranjos. Neste sentido, a escrita orquestral parecia, em geral, pensada como contraponto à apresentação dos temas pelos solistas, sendo um tanto raros os momentos de *tutti*. Os arranjos orquestrais privilegiavam entradas de pequenos grupos de instrumentos, notadamente as cordas em tessituras graves, além de flautas e trombones, explorando uma sonoridade sem contrastes abruptos das intensidades e constituindo um verdadeiro modelo de constância nas dinâmicas instrumentais. Por outro lado, a inclinação instrumental do disco parecia ligá-lo aos procedimentos já padronizados das gravações jazzísticas, com as obras geralmente divididas em seções distintas de exposição temática, solos e reexposição, ainda que dentro dos parâmetros temporais da canção de três minutos. As seções de exposição dos temas priorizavam os timbres do piano, da flauta e do trombone, geralmente em texturas enxutas, onde se sobressaíam bateria, contrabaixo acústico, violão e piano. Os improvisos também marcaram a gravação, embora nem sempre demarcadas sob seções específicas, isto é: os solos instrumentais aparecem organizados dentro da estrutura formal das obras, mas nem sempre são conduzidos ao longo de *chorus* inteiros, como no jazz. Assim, por vezes, ocorre de um solista executar variações do tema apenas na parte **A**, cabendo a outro solista a parte **B** e assim por diante. Além disso, o compositor ainda moldou um padrão para os solos, a partir de seu estilo pianístico característico, pautado pela economia de notas em que a mão esquerda raramente interfere na apresentação dos temas.<sup>194</sup>

Assim, *The Composer of Desafinado Plays* aparentemente instituiu uma sonoridade que se tornou praticamente a marca registrada das produções jobinianas nos Estados Unidos durante a década de 1960. Este álbum de estréia de Jobim naquele mercado consolidou, portanto, um ideal estético muito afinado com as perspectivas de uma tendência da bossa nova que passou a ser considerada no Brasil como sua vertente *clássica*. No plano interno, contudo, os anos de 1963-64 já indicavam um incipiente questionamento da estética bossanovista, tanto em função de certa saturação comercial como também no sentido de exigir dos compositores e composições um maior envolvimento com a “realidade nacional”, face ao surgimento de novas demandas sociais e políticas.<sup>195</sup> Já a partir de 1962 observou-se uma divisão entre a chamada Bossa Nova *clássica* e uma linha *participativa*, cujo padrão de sonoridade foi instituído pelos discos *Depois do carnaval*, *O Sambalanço de Carlos Lyra*, de

---

<sup>194</sup> Paulo Jobim aponta o disco *Getz/Gilberto* como aquele em que “... surge pela primeira vez a idéia do ‘improviso de jazz’ ligada a João (Gilberto) e Tom. Para mim, um garoto de 13 anos na época, aquele saxofone improvisando sobre as músicas parecia um despropósito, mas o disco ficou muito bom e se tornou um sucesso fabuloso...”. JOBIM, 2001, op. cit., vol. 2, p. 09.

<sup>195</sup> CAVALCANTI, 2007, op. cit.

Carlos Lyra, e *Um Sr. Talento*, de Sérgio Ricardo. Tais discos apontavam para uma tentativa de síntese entre um material musical mais tradicional e étnico, com timbres pouco usados no samba, notadamente as madeiras e o trio jazzístico de piano, contrabaixo acústico e bateria.<sup>196</sup>

O discurso da corrente musical que passou a ser conhecida no cenário nacional como tendência *engajada* buscava um contraponto à leitura de *brasilidade* da estética bossanovista, paralela à busca de uma comunicação mais direta com o *povo*.<sup>197</sup> Esta comunicabilidade passou a ser perseguida através da eliminação nas canções de traços que pudessem ser identificados como americanizados, e da seleção de regionalismos e folclorismos *típicos* das manifestações culturais folclóricas e rurais. Entretanto, vários problemas impediram e/ou dificultaram a viabilização do projeto engajado, entre eles a disparidade cultural e social entre o artista pequeno burguês e a sua audiência pretendida. Mais problemática, contudo, era operacionalização em *termos musicais* da equação proposta pelo Centro Popular de Cultura, que acabou sendo clivada pelas influências e preferências musicais dos compositores engajados, incluindo o jazz e a música erudita, tomados como material e referência.<sup>198</sup> Este processo moldou um mosaico de propostas onde elementos de tradições variadas foram selecionados, a partir de critérios variáveis de pesquisa musical, e tomados como base simbólica de uma determinada representação da *brasilidade*. Ao mesmo tempo, estratégias composicionais características e instrumentos específicos acabaram *sacralizados* como correspondentes musicais – a despeito da polissemia do signo musical – de uma determinada leitura histórica da cultura brasileira.<sup>199</sup>

Em meio a este debate e aparentemente alheio a ele, o disco inicial de Jobim nos Estados Unidos parecia andar na direção oposta, cristalizando padrões rítmicos, timbrísticos e interpretativos com uma acentuada preocupação formalista.<sup>200</sup> Contudo, um trabalho

<sup>196</sup> Na avaliação de Marcos Napolitano, haveria mesmo uma predisposição das gravadoras Philips e Elenco em *padronizar* os timbres instrumentais, como forma de galvanizar as audiências pretendidas: “*Elenco e Philips monopolizaram o campo da MPB nascente e ajudaram a determinar o que passou a se entender como tal, em meados da década de 60*”. NAPOLITANO, 2007, op. cit., p. 79.

<sup>197</sup> Um exame completo da formação de um grupo engajado, suas estratégias poéticas e sua ascensão na esfera musical, CAVALCANTI, 2007, op. cit.

<sup>198</sup> Alberto Cavalcanti aponta a existência de vários CPCs no Brasil neste período. Contudo, a ação cultural do CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes), no Rio de Janeiro, foi a mais destacada. CAVALCANTI, 2007, op. cit.

<sup>199</sup> Sobre o projeto de canção engajada, suas referências históricas e estéticas; CONTIER, A. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto*. Revista Brasileira de História, 18/35, ANPUH/Humanitas, 1998, p. 13-52.; TREECE, 2000, op. cit.; NAPOLITANO, 2001; NAPOLITANO, 2007, op. cit.; CAVALCANTI, 2007, op. cit. Para um estudo clássico sobre a ideologia que permeou a noção de Cultura Brasileira ao longo do século XX, MOTA, 1978, op. cit.

<sup>200</sup> *The Composer of Desafinado Plays* só foi lançado no Brasil em fevereiro de 1964, pelo selo *Elenco*, especializado em Bossa Nova e música popular *moderna*, do amigo, produtor e parceiro de Jobim em algumas composições, Aloísio de Oliveira. A edição brasileira trouxe em seu interior uma reprodução integral, *em inglês*,

produzido sob encomenda do selo *Elenco* em 1964, que promoveu o encontro de Jobim com Dorival Caymmi, revela outros aspectos que contribuem para tornar mais complexa esta conjuntura. Intitulado *Caymmi visita Tom*, o disco pareceu apontar para outra clivagem no espectro das relações entre tradição e modernidade na esfera da música popular. Pois a união em disco entre Caymmi e Jobim, respectivamente, dois ícones reconhecidos da tradição e da moderna música brasileira, galvanizou no mercado interno a noção de que menos que uma ruptura, a bossa nova se pretendia uma continuidade. Mais que isso: o disco apontava para uma incorporação da vertente *moderna* – nestes termos, a estética bossanovista – como parte de um conjunto maior, que começava a se desenhar como o campo relativamente autônomo da música popular brasileira. Naturalmente, o alcance dos diálogos que a música de ambos propunha com diferentes séries culturais (da tradição e da modernidade) ultrapassa qualquer categorização estanque. Mas naquele contexto definido, a aproximação entre a canção tradicional de Caymmi e a bossa nova de Jobim parece pautada pela busca de um *ponto médio*, numa operação de aproximação cultural e estética que indicava futuros emblemas da MPB. Com efeito, desfilam pelo disco uma série de elementos estéticos que apontam para tal interpretação. Ali estão as diferentes possibilidades de interpretação vocal personificadas por Nana Caymmi e Tom Jobim; a canção *tradicional* de Caymmi (*Saudade da Bahia*, *Das Rosas*); a canção *moderna* de Jobim (*Inútil Paisagem*, *Só tinha que ser com você*) e o tema instrumental bossanovista (*Vai de Vez*; *Berimbau*). Todas estas faturas articuladas por um elemento fundamental: o conjunto instrumental de base firmado pela bossa nova: bateria, contrabaixo acústico, piano, violão e um instrumento solista (aqui, a flauta). Esta filtragem não é importante apenas pelo aspecto timbrístico; ela também vem acompanhada por paradigma interpretativo gerado pelo *ethos* bossanovista e centrado na contenção geral das sonoridades.

A partir de 1964, Jobim assinou um contrato com a Warner Music, o que resultou nas gravações de dois novos LPs: *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*, lançado em 1965 e *A certain Mr. Jobim*, gravado em 1967.<sup>201</sup> Além destes trabalhos, o compositor também colaborou em outras obras, só lançadas nos EUA, como os discos *The Astrud Gilberto album with Antonio Carlos Jobim – Arranged and Conducted by Marty Paich* e

---

da famosa crítica, extremamente favorável ao disco e a Jobim, de Pete Welding para a revista americana *Downbeat*.

<sup>201</sup> Existe uma discrepância nas datas de gravação desta obra. Paulo Jobim afirma que o disco foi “... gravado em Nova York, em 1965”. JOBIM, 2001, op. cit., vol. 2, p. 9. O texto de Sérgio Augusto, no encarte da mesma edição afirma que “... Tom gravaria mais um LP solo com Claus Ogerman em 1967, *A Certain Mr. Jobim*”. Id., p. 38.

*Brazilian Mood* de Jack Wilson, no qual, por razões contratuais, trabalhou sob o pseudônimo de Tony Brazil.<sup>202</sup>

O primeiro projeto para a Warner, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, teve como característica diferencial em relação o fato de Jobim atuar também como intérprete, cantando algumas canções em inglês. Neste sentido, o disco aparentemente mirou outro público potencial, diferente daquele vislumbrado em seu trabalho de estréia nos Estados Unidos. Contudo, a perspectiva de lançamento também no Brasil de certa forma moldou a escolha das obras incluídas, constando canções em português e em inglês. No repertório *Ela é carioca* (em português); *Água de beber* (em português); *Surfboard* (instrumental); *Useless landscape* (em inglês); *Só tinha de ser com você* (em português); *A felicidade* (em português); *Bonita* (em inglês); *O morro não tem vez* (em português); *Valsa do Porto das Caixas* (instrumental); *Samba do Avião* (em português); *Por toda minha vida*; *Dindi* (em inglês).

O primeiro disco de Tom Jobim para a Warner manteve algumas faturas de seu trabalho de estréia, especialmente a base instrumental, centrada no piano, violão, bateria e contrabaixo acústico. Contudo, o direcionamento eminentemente cancional do LP delimitou os aspectos formais das obras apresentadas e praticamente suprimiu os momentos de solos instrumentais, geralmente deixados para os compassos finais em *fade out*. Além disso, uma característica relevante transparece nos arranjos e condução da orquestra, realizados por Nelson Riddle, que diferem do padrão fixado em *The Composer of Desafinado Plays*. Isto está ligado à presença quase ostensiva da orquestra em algumas obras, atuando em paralelo ao conjunto instrumental de base. O plano adotado pelos arranjos orquestrais neste disco se diferencia justamente na medida em que a orquestra passa a desempenhar um papel mais proeminente, atuando de maneira mais incisiva, com maior número de instrumentos e combinações timbrísticas. Além disso, os momentos em *tutti* são mais visíveis, deslocando uma função contrapontística até então exercida por instrumentos solistas para uma função de reforço instrumental em texturas mais homofônicas, onde sobressaem os timbres das cordas, trompas e trombones.

Esta diferença na concepção do álbum, notável especialmente na escrita dos arranjos, aponta para a complexidade dos processos de recepção da bossa nova nos EUA. Pode-se especular que, credenciado por um bem sucedido lançamento em um selo de pequena estatura, a passagem de Jobim para uma *major* tenha suscitado grandes expectativas de vendagem, e, simultaneamente, tenha moldado o formato cancional do LP. Neste sentido, a produção do

---

<sup>202</sup> O contrato de Jobim com a Warner Bros. Records Inc. data de 22/04/1965. Arquivo IACJ, Coleção Documentação Pessoal.

álbum pode ter optado por adaptar aquelas obras visando um público potencial de maior dimensão, que certamente extrapolava aquele da música instrumental. Assim, a escolha de Nelson Riddle como arranjador do disco se revelou um lance crucial no empenho de erigir um padrão de sonoridade mais afeito ao mercado cancional americano, no qual Riddle já se destacara em trabalhos para Frank Sinatra.<sup>203</sup> Contudo, a estréia como intérprete, cantando em inglês, além de tocar violão e piano, não deixou de ser um tanto traumática para Jobim, tanto mais a partir da crítica ao seu desempenho, quando do lançamento comercial de *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* no Brasil:

O elepê do Jobim cantor só se justifica nos Estados Unidos. Lá, Antonio Carlos Jobim goza de um prestígio tal que qualquer coisa sua é aceita. Já se fala inclusive que ele é o novo Gershwin. Portanto, não faz mal que ele quase perca o fôlego n'O morro não tem vez ou aspire barulhentemente durante todas as faixas. O importante é que o nosso Tom venda milhares de cópias. Aqui, o cronista não acredita no sucesso comercial desse elepê. O público brasileiro tem coisa muito melhor; as próprias músicas de Tom estão aí gravadas pelos grandes da MPM. Mas como pegou a mania de gravações de compositores, como Vinícius e outros, quem gostar de MPM vai comprar o Tom-cantor para guardar como uma relíquia pois o maestro Jobim é o maior nome da Música Popular Moderna.<sup>204</sup>

Esta crítica baliza pontos importantes sobre como se desenhou o cenário de discussões sobre a música brasileira e, mais importante, a percepção acerca do papel desempenhado por Jobim neste palco. Desta forma, pode-se perceber que em torno de 1965 um vetor das discussões sobre a música brasileira girava em torno do problema da tradição versus modernização, sendo que o termo *moderno* podia adquirir significações idiossincráticas de acordo com o ambiente e os interlocutores em questão. Nesta perspectiva, o nome de Jobim e a estética a ele vinculada eram considerados como ícones da música popular *moderna*, no interior de um campo que já se amalgamava incorporando nomes e obras ligadas tanto ao pólo mais tradicional quanto ao pólo moderno. Assim, esta é uma importante chave para o entendimento da inserção do compositor naquele contexto. Entretanto, o crítico dá pistas de que a recepção à música de Jobim parecia ser mais positiva no exterior, onde devido ao

<sup>203</sup> Consta que a perspectiva de realizar um trabalho com a colaboração de Nelson Riddle era um desejo antigo de Jobim. No entanto, o resultado final de "The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim" não teria agradado ao compositor, que, em seu disco seguinte, regravou *Bonita e Surfboard*, com novos arranjos. CABRAL, 1997, op. cit.

<sup>204</sup> Diário da Manhã, RJ, s/p, circa 1965. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. O LP foi lançado no Brasil pelo selo Elenco, provavelmente em 1965, com o título de *Antonio Carlos Jobim com Nelson Riddle e sua Orquestra*.

prestígio alcançado, *qualquer coisa sua é aceita*. Colabora para esta interpretação o lançamento em 1966, pela Warner, do LP *Love, strings and Jobim*, que de certa forma revela a presumível existência de um público já cativo, comprador de discos com a chancela do nome Jobim nos Estados Unidos.<sup>205</sup>

O segundo disco para a Warner, intitulado *A Certain Mr. Jobim*, pareceu inteiramente voltado para o mercado americano, uma vez que foi todo cantado em inglês, não obstante algumas faixas instrumentais. Parece que Jobim teria gravado tomadas alternativas em português para lançamento no Brasil, em “... *um desconhecido compacto que logo desapareceu*”;<sup>206</sup> contudo *A certain Mr. Jobim* foi lançado no Brasil somente em 1974, pela Continental. O LP tinha as seguintes obras: *Once again* (instrumental); *I was just one more for you* (Esperança perdida); *Estrada do Sol* (instrumental); *Don't ever go away* (Por causa de você); *Zíngaro* (instrumental); *Bonita*; *Se todos fossem iguais a você* (instrumental); *Off key* (Desafinado); *Photograph* (Fotografia); *Surfboard* (instrumental). Este trabalho pareceu procurar um meio-termo entre o modelo instrumental e o cancional, não apenas na escolha equilibrada do repertório, mas também ao permitir algumas seções de solos instrumentais entre as exposições das partes cantadas. O retorno do arranjador Claus Ogerman conferiu maior semelhança estilística dos arranjos deste disco com *The Composer of Desafinado Plays*, não obstante uma incorporação de novas combinações timbrísticas no conjunto orquestral. Ainda assim, o disco manteve a formação instrumental de base, centrada no violão, piano, contrabaixo acústico e bateria, repetindo o paradigma sonoro bossanovista.

Pode-se especular que os sucessivos lançamentos de obras suas nos Estados Unidos estabeleceram um espaço relativamente estável para Jobim naquele mercado, firmando seu nome mesmo com o declínio do interesse pela bossa nova após o período inicial da febre comercial verificada entre 1962 e 1964.<sup>207</sup> Assim, Jobim chegou a ser considerado “... *igualmente capacitado e qualificado para assumir o manto de compositor deixado vago no*

---

<sup>205</sup> Segundo o jornalista Arnaldo de Solteiro: “... *o projeto foi todo de Aloysio de Oliveira (citado na contracapa como Louis Oliveira!), que concebeu o disco como um produto de exportação de seu selo Elenco, sob o título original de "Tom Jobim apresenta" para dar visibilidade ao projeto e aos tais novos compositores supostamente selecionados por Tom. Entre eles, Durval Ferriara e Badin Powell (sic), assim citados na capa americana*”. Arnaldo de Solteiro, Tribuna da Imprensa, BA, 09/08/2006. A perspectiva de avaliar positivamente a recepção a Jobim nos Estados Unidos parece ser a tônica da nota publicada no jornal Última Hora de 05/11/66, “Tom Jobim continua na crista da onda com suas antigas canções, que agora foram gravadas por Tonny Bennet”. A revista Visão, de 14/09/67 informava que “... Tom Jobim tem trezentos mil discos comercializados nos EUA”. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>206</sup> JOBIM, 2001, op. cit., vol. 2, p. 9.

<sup>207</sup> Para uma análise de maior duração sobre o fenômeno bossanovista nos Estados Unidos, ROBERTS, 1979, op. cit.



*campo da música popular latino-americana com a morte de Lecuona*".<sup>208</sup> O próprio texto escrito no encarte de *A Certain Mr. Jobim* revelava pistas para o entendimento das fatias de mercado ocupadas pelo compositor e sua "... *Música Brasileira Moderna: o impulso gentil, a doce e sensual sonoridade que tem se infiltrado em quase todo canto dos campos do jazz e da música popular*".<sup>209</sup>

E foi um trabalho aparentemente realizado por encomenda que melhor cristalizou os sentidos e possibilidades da recepção à estética jobiniana nos Estados Unidos. O convite de Frank Sinatra para a gravação de um LP com obras de Jobim revela, sobretudo, o potencial de vendas e a força comercial do compositor nos Estados Unidos naquele período.<sup>210</sup> Neste sentido, o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, lançado em 1967, apresentou-se como a confirmação de um paradigma estético e, simultaneamente, o ponto máximo da inserção internacional do compositor até aquele momento. Isto porque o lançamento do disco de Sinatra e Jobim foi marcado, no plano externo, por uma série de iniciativas de divulgação então já em prática, marcadas pela horizontalidade das ações, incluindo um especial de televisão, entrevistas, etc. Ou seja, as canções gravadas praticamente reeditavam os maiores sucessos do compositor, agora sob o aparato midiático vinculado a Sinatra.<sup>211</sup> Assim foram (re)gravadas: *The Girl from Ipanema*, *Dindi*, *Quiet Nights of Quiet Stars* (Corcovado), *Meditation*, *If you never come to me* (Inútil Paisagem), *How Insensitive* (Insensatez), e *Once I loved* (Amor em paz). No Brasil, entretanto, o disco de Jobim com Sinatra gerou discussões

<sup>208</sup> Reportagem da revista *The Gramophone*, julho 1966 p. 87. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. (Tradução Nossa). No original em inglês: "*If anyone is both capable and qualified to assume the composing mantle left vacant in the realm of Latin American popular music by the death of Señor Lecuona (sic), then it is indubitably this thirty-nine-year-old Brazilian, whose memorable melodies have become the rock upon which the subtle edifice of bossa nova music has been founded in the same way that Ernesto Lecuona's work put Cuba firmly and prominently upon the international map of popular music in earlier decades*" Reportagem da revista *The Gramophone*, julho 1966 p. 87. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>209</sup> Hal Halverstadt. Sleeve notes to "A certain Mr. Jobim". Long Play 12". Warner WS, 1969. Grifos nossos. (Tradução nossa). No original em inglês: "*Modern Brazillian Music: the gently propulsive, sweetly sensuous sound that has infiltrated almost every corner of the popular and jazz fields. The principal carrier: Rio's Antonio Carlos Jobim, the young composer who with Luis Bonfá wrote the score for the film Black Orpheus – and proffered to the Western world a new and unique style, based on the indigenous rhythms of Brazil. Since then, riding the crest of the wave he created, Jobim has written enough formidable standards to paper Sugarloaf twice over: "Corcovado", "Meditation", "Bonita", "Insensatez", "One note samba", "The girl from Ipanema". Songs of subtle nuance. Simple, serious, lyrical.*

<sup>210</sup> O pesquisador Cacá Machado considera que a bossa nova figurou nos Estados Unidos como gênero de *soft music* em um nicho de mercado na tradição do *songwriting* que então parecia saturada. Sua análise parte da avaliação de Henry Mancini, para quem os anos 60 teriam delimitado o final da hegemonia do *songwriting* e a sua conseqüente hibridação com outras tradições, como forma de renovação estética. "*Talvez o próprio interesse de Sinatra em gravar um disco com sete canções de Tom, somadas a três temas clássicos do cancionário norte-americano, seja o melhor argumento para tal interpretação*". MACHADO, 2008, op. cit., p. 44.

<sup>211</sup> Jobim parecia consciente das possibilidades mercadológicas do projeto: "*O disco do Sinatra, o disco que eu participei, que toquei um violãozinho para ele, ele foi pra parada de sucessos. Isso representa um número muito grande de discos vendidos. E o disco é naturalmente exportado para todos os países, Japão e tudo*" In: Depoimento ao MIS-RJ, Série Depoimentos para a Posteridade, 1967.

particularmente divididas, que uma vez mais reforçam a percepção difusa que a perspectiva de internacionalização do nome do compositor e da estética a ele associada suscitou na crítica musical.<sup>212</sup> Assim, a produção do disco com Sinatra por vezes foi tomada como sucesso da modernização:

O disco gravado por Tom Jobim e Frank Sinatra, se não é, ou foi, o maior sucesso nos Estados Unidos, entre nós serviu para arrasar de vez com os que insistiam em não dar o real valor à moderna música popular brasileira. Ou os que, por motivos escusíssimos (sic), persistiam em ignorá-la.<sup>213</sup>

Antonio Carlos Jobim é, hoje, um nome conhecido internacionalmente como compositor e uma das principais figuras do movimento denominado 'Bossa Nova'. A gravação de Frank Sinatra, considerado o maior cantor americano de todos os tempos, é o reconhecimento do talento de um grande compositor e abre amplas perspectivas para nossa música.<sup>214</sup>

Por outro lado, o disco (e a trajetória do compositor nos EUA) recebeu avaliações negativas justamente por evidenciar um processo aparentemente irreversível de internacionalização do mercado musical pautado, em tese, pela assimetria de suas forças condutoras. O crítico, escritor e humorista Sérgio Porto, por exemplo, em sua avaliação do disco, condenou os “... *grã-finos e os inconstantes de um modo geral, [que] receberam as gravações contidas no LP com um deslumbrado patriotismo*”. Para Sérgio Porto, o disco seria a confirmação de um projeto de dominação da indústria do disco americana, iniciado com a “... *importação de alguns maestros e músicos do Brasil para amoldar o samba ao gosto americano*”, cujas gravações, “... *em português e inglês eram sintomáticas*”. A materialização mais completa deste projeto americano seria o disco de Sinatra e Jobim, na medida em que “... *a indústria fonográfica norte-americana procurou fazer com o samba o que se fez com a música italiana, ou seja, despersonalizá-la a ponto de transformar o samba numa canção do agrado dos fãs do Frank Sinatra*”. A crítica de Sérgio Porto continha ainda uma advertência: “*Por enquanto o baterista ainda é o brasileiro Dom Um e o ritmo do violão*

<sup>212</sup> O disco foi lançado no Brasil pela CBD – Companhia Brasileira de Discos, futura Philips do Brasil, provavelmente em maio de 1967.

<sup>213</sup> “O americano ouviu, gostou e quer mais”. O Globo, 21/11/67. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>214</sup> “O Bom Tom”. Revista A Cigarra, junho de 1967. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

*ainda é de Tom Jobim. Brevemente, porém, até o samba será de um compositor americano. Eles não brincam em serviço”*.<sup>215</sup>

A gravação do disco de Frank Sinatra com canções de Jobim constituiu um significativo exemplo de um processo de internacionalização do mercado musical então em curso e que marcou fortemente os discursos e avaliações críticas das obras musicais lançadas naquele momento.<sup>216</sup> O caso de Jobim é particularmente interessante justamente em função da recepção à sua música ter sido balizada no plano nacional pela combinação de elementos estéticos fortemente ligados a um projeto de modernização da canção. Por sua vez, ao longo da década de 1960, a canção moderna associada a Jobim também passou a ser admitida como parte de uma tradição musical de maior amplitude, não obstante as ressalvas a essa incorporação apresentadas por parcelas da crítica musical brasileira.

Em seu último LP da década, o álbum *Wave* (1967) Jobim retomou o veio instrumental de outras obras anteriores, como *The Composer of Desafinado Plays*, realçando o mesmo paradigma geral de sonoridades, não obstante o acréscimo de alguns timbres inusitados como cravo e cuíca. Em *Wave*, entretanto, possíveis diferenças de mixagem fizeram com que as intervenções orquestrais adquirissem uma configuração de intensidade sonora aparentemente inferior em relação aos demais instrumentos. Não há elementos que possibilitem uma avaliação de que tal direcionamento foi intencional, ou fruto de alguma deficiência técnica. No entanto, esta característica aprofundava um vetor bastante característico das dos discos produzidos por Jobim nos Estados Unidos: o caráter anticontrastante da música era também incorporado pelo registro timbrístico.<sup>217</sup>

Ao longo da década de 1960, portanto, a inserção internacional da música de Tom Jobim esteve invariavelmente ligada ao sucesso internacional da estética da bossa nova. Neste processo, Tom Jobim atuou como o principal representante da internacionalização, tendo sua imagem artística explicitamente vinculada à bossa nova; inicialmente como o compositor de grandes sucessos gravados por outrem, e gradativamente como intérprete de suas próprias

<sup>215</sup> “Sinatra e Tom Jobim”. *Jornal Última Hora*, 22/05/67, p. 11. Coluna Sérgio Porto.

<sup>216</sup> A revista *Visão* produziu uma ampla reportagem, publicada em setembro de 1967, sobre a configuração do mercado musical brasileiro ao longo do século XX, que revela a percepção do processo de internacionalização do mercado. “*A internacionalização da música popular é hoje um fato até no Oriente. Devido à intensa intercomunicação entre os países, as raízes nacionais ficaram restritas ao folclore*”. Em outro momento, a reportagem avaliava que as disputas internas pela preferência das audiências tomavam contornos de uma “guerra”, que também admitia contornos ideológicos, pois em função da “... *formação intelectual dos modernos cultivadores da música popular urbana, essa guerra foi posta em termos de cultura*”. In: *Revista Visão*: “O canto de guerra da música brasileira”. 14/09/67, p. 33 e ss.

<sup>217</sup> Ainda que tais sonoridades impliquem em uma avaliação restritiva do conjunto de obras da fase “americana” de Jobim, como avalia o pesquisador Paulo Tiné: “... *é forçoso dizer que tais gravações ‘americanas’ possuem sempre um aspecto de ‘música ambiente’*” TINÉ, 2001, op. cit., p. 154.

obras. Como corolário desta trajetória, o compositor manteve no período 1963 – 1970 freqüentes estadias nos EUA, tratando dos seus interesses profissionais e consolidando progressivamente seu nome naquele cenário. Além disso, dedicou-se a uma complicada negociação de direitos autorais nas sociedades arrecadadoras americanas, além de trabalhar na produção de versões em inglês das letras de várias de suas canções. Um exame panorâmico da produção deste período ilustra como a condução de sua carreira pareceu fortemente direcionada para o público potencial do mercado internacional, particularmente o norte-americano. A política de distribuição destes discos privilegiou lançamentos iniciais nos Estados Unidos que depois foram trazidos ao Brasil por diferentes selos e nem sempre simultaneamente ao seu lançamento no exterior. A reputação de Jobim como compositor de canções cresceu gradativamente, e deve-se em grande parte à decisão de elaborar versões em inglês de suas letras. Entretanto, a preferência pelo público mais numeroso da canção, notável na passagem gradativa de um pólo eminentemente instrumental para o cancional, que culminou na gravação do disco com Frank Sinatra, não desligou completamente o compositor do mercado instrumental.

Em termos estéticos, os álbuns lançados por Jobim no período formataram um estilo bossanovista que ficou conhecido como sua vertente clássica, pautada na fixação de um conjunto timbrístico característico, uma perspectiva interpretativa e uma clara preocupação com aspectos formais. Ao mesmo tempo, Jobim tentou promover diálogos com um vetor mais identificado com a tradição da música brasileira, como parece ser o sentido geral do álbum com Dorival Caymmi. Mas o direcionamento estético geral das obras lançadas neste período parece alimentar uma perspectiva de diálogo também com outras tradições musicais, notadamente norte-americanas, como o *songwriting* e o jazz. Na realidade, estas obras são sintomas de uma dupla dimensão da estética do compositor: a tentativa de moldar um formato de canção (e/ou peça instrumental dela derivada) dentro de padrões timbrísticos e texturais naquele momento sintonizados com as demandas da indústria fonográfica internacional, sem abdicar da releitura da tradição musical brasileira. Entretanto, a preocupação em dialogar com tradições musicais estrangeiras, simultaneamente tangenciando o vetor da música brasileira, e o privilégio conferido ao mercado americano acabou por cristalizar diferentes leituras da produção jobiniana deste período. Num cenário interno já às voltas com debates candentes acerca das relações entre o nacional e o estrangeiro na música brasileira, a percepção da projeção internacional de sua carreira ganhou avaliações favoráveis e desfavoráveis, que acabaram incorporando as perspectivas ideológicas em jogo naquele momento.

Não poucas foram as vozes que avaliaram que a bossa nova fazia grande sucesso no mercado internacional, ainda que poucos fossem os dados empíricos que corroborassem tal perspectiva. Tom Jobim se tornou nesse período o personagem principal para o entendimento dessa dinâmica, justamente porque a recepção à bossa nova como estética no cenário norte-americano pareceu quase sempre associada ao seu nome.<sup>218</sup> A tonalidade geral dessas avaliações positivas por vezes girou em torno de uma retórica que tomava a percepção do sucesso de Jobim como sendo do sucesso da música nacional.<sup>219</sup> Nesta perspectiva, a bossa nova de Jobim era uma derivação lógica do samba modernizado; não mais o samba tradicional, mas ainda samba, e a música popular brasileira como um todo, um possível produto de exportação.<sup>220</sup>

O aparente sucesso da bossa nova de Tom Jobim parecia ainda concretizar uma perspectiva muito esperada e debatida por uma parcela da crítica musical que se tornou particularmente influente no cenário cultural brasileiro ao longo da década de 1960. Como vimos no capítulo anterior, um grupo de músicos e críticos ligado aos poetas concretos paulistas orientou e catalisou neste período um tipo de pensamento mais sistemático sobre a música popular, tributário de seu próprio projeto artístico.<sup>221</sup> Pois a perspectiva de alguns dos

---

<sup>218</sup> É a perspectiva da reportagem do Jornal do Brasil, que iniciava com “*Nara e Tom – A ex-musa da bossa nova e o maior compositor do gênero*”. Jornal do Brasil, 15/03/1964, Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Ou, a Revista Manchete, com Jobim intitulada “O tom do Tom”, s/d, onde entre outras questões, podia-se ler a seguinte, dirigida a Jobim: “*Depois de ter-se integrado de tal maneira na vida musical americana e de ter feito tanto sucesso nos Estados Unidos, você acredita que ainda encontre um ambiente musical ideal para continuar suas atividades de artista e de compositor aqui no Brasil?*”. “O tom do Tom”. Manchete, s/d, p. 38, Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Para uma análise da recepção da estética bossanovista, e da música brasileira de um modo geral na França em perspectiva de maior duração e com ampla base de pesquisa documental, FLÉCHET, 2007, op. cit.

<sup>219</sup> Perceptível na perspectiva do Colunista Juvenal Portela, do jornal Última Hora: “*O que não se pode esconder do encontro Jobim-Sinatra é a confirmação total do sucesso da música brasileira. Quando me refiro ao acontecimento com tais palavras, julgo-o definitivo para as intenções nacionais. (...) O que não superamos musicalmente é introduzir, sem arranhaduras jazzísticas, todo o ritmo puro, na essência, na virgindade*”. Tom-Sinatra à luz da realidade. Última Hora, Coluna Discos Populares, Juvenal Portela, s/d., Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Ou ainda a coluna do jornal Diário de Notícias: “*Só mesmo o tempo poderá filtrar de todo o mundo e através das vozes mais autênticas, a missão desse jovem brasileiro na América pelo êxito da nossa música popular. Tom, ao contrário de muitos, destinava-se a ser a ‘voz do povo do Brasil, a voz da nova música nacional’, menos do que o conquistador de dólares e o homem dobrado às conveniências do povo americano*”. In: O Tom que faltava. Diário de Notícias, 19/09/65. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>220</sup> Uma visão favorável que podia ainda admitir tonalidades ufanistas, como no caso da reportagem do jornal O Globo, ao afirmar que “*... é bom a gente saber que o nosso país tem coisa boa para exportar, além do café e de Pelé. E todas as boas músicas brasileiras que vierem farão sucesso. Os americanos ouviram, gostaram e querem mais. Exportemos música, que é das melhores coisas que temos*”. “O americano ouviu, gostou e quer mais”. Op. cit.

<sup>221</sup> Na percepção da socióloga Maria Arminda Arruda o movimento da poesia concretista passou a exercer grande influência no cenário artístico brasileiro, já a partir de 1952; ressalta ainda a convergência entre os concretistas e os abstracionistas na pintura. ARRUDA, 2001, op. cit. Marcos Napolitano avalia que os concretistas mobilizaram um arsenal teórico que almejou redefinir padrões de escuta para uma “nova concepção”, que identificava na vanguarda tropicalista os legítimos representantes da *moderna* música popular brasileira, inaugurada com os procedimentos da bossa nova. NAPOLITANO, 1998b, op. cit.

expoentes da crítica musical ligados ao grupo concreto, incluindo seu principal nome, o poeta Augusto de Campos, parecia avaliar a inserção internacional da bossa nova como um momento sem precedentes na história cultural do Brasil. Finalmente o país passava de consumidor passivo de tendências e modismos importados à condição de exportador de música. Mais que isso: finalmente o país produzia um estilo musical simultaneamente *original, moderno* e isento de exotismos.<sup>222</sup> A perspectiva crítica do grupo concretista não raro incluiu a comparação da escalada bossanovista com outro momento histórico particular, que ficou marcado pelo exotismo associado ao sucesso de Carmen Miranda no exterior. Neste sentido, a crença na racionalidade própria da modernidade, retroalimentada em parte pelo desenvolvimentismo juscelinista, transpareceu no programa de erradicação de um tipo de sensibilidade afinada com o passado interiorano e brejeiro no campo da música popular, defendido ao longo da década de 1960 pelos concretistas e também pelo grupo *Música Nova*.

Por outro lado, a partir de meados da década de 1960, a estética bossanovista de Jobim passou a ser fortemente questionada no cenário brasileiro, também em função da percepção deste flerte com o dado internacional. Assim, enquanto nos Estados Unidos a aceitação de Jobim foi crescente, sua relação com certas parcelas do público brasileiro passou por uma mudança, onde a cobrança por um posicionamento político mais incisivo embaralhava-se com a percepção de seu sucesso no exterior materializando-se em um questionamento sobre o caráter *antinacional* de sua obra. A este fator deve-se somar a natural antipatia nutrida e o antiamericanismo manifesto justamente pelos setores mais à esquerda que, no Brasil, pareciam identificar-se com o programa participativo da canção engajada. Neste sentido, constituiu-se um vetor crítico que não era exclusivo a Jobim, mas à própria estética bossanovista, tida como “alienada” e “americanizada”, principalmente por agentes ligados ao CPC/UNE. Em um sentido mais amplo, estes termos depreciativos em voga no período, pareciam encobrir um temor em suspensão, a massificação cultural. Néelson Lins e Barros, um dos mais destacados ativistas do CPC, em um de seus vários escritos do período, retomou um argumento já conhecido, que avaliava a degeneração comercial da música brasileira, por influência do que denominava “Música de Importação”. Assim:

---

<sup>222</sup> Este parecia ser o vetor da visão favorável conferida ao relativo sucesso de Jobim (e não apenas dele) e da estética bossanovista como um todo nos Estados Unidos, por parte da vanguarda concreta paulista “... a Bossa Nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciadora a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria prima musical (ritmos exóticos), “macumba pra turistas”, segundo a expressão de Oswald de Andrade”. CAMPOS, Augusto. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, In: *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 5ª. Edição, 1993, p. 143.

Para agravar a situação, há a influência, cada vez maior, da música estrangeira, principalmente da música americana. Essa influência se faz em dois sentidos. A música estrangeira de melhor nível, expressão de uma sociedade mais desenvolvida, é acessível (economicamente e culturalmente) à alta classe média e, portanto, influencia seus compositores. É o caso da penetração do jazz na chamada bossa nova. E há a música comercial estrangeira, americana ou predominada pela americana (que, vinda de uma cultura desenvolvida, é mais bem vestida que a nossa música comercial), impingida às nossas massas pelo rádio, televisão e cinema (todos dominados direta ou indiretamente pelo capital americano) e que vão influenciar o gosto musical dessas massas, de maneira a obrigar os compositores comerciais a “estrangeirarem” nossa música para adaptá-la a esse gosto, sem, contudo, conseguirem bem vesti-las. É o caso do rock-balada, bolero, twist, “brasileiros”.<sup>223</sup>

Esta leitura crítica acerca da penetração do dado internacional na música brasileira revelava, por sua vez, como as perspectivas defensivistas pareciam pautadas por certa ingenuidade acerca da inexorabilidade dos processos de trocas culturais com o avanço da integração dos circuitos socioculturais. De qualquer forma, a perspectiva de internacionalização e conseqüente interferência de estéticas musicais tidas como não nacionais parece ter perturbado a avaliação da produção de Jobim no período. Some-se a isso uma série de faturas observadas nesta produção que, efetivamente, promoviam diálogos com outras tradições, principalmente da música norte-americana. Assim, existe a percepção de que os discos lançados pelo compositor neste período “... *foram muito mal recebidos no Brasil. [...] Na verdade, foi o período em que mais sofreu com as acusações imbecis de ser "americanizado" e "vendido ao imperialismo", para ficar apenas nas mais suaves. Situação que iria se agravar após o primeiro disco com Sinatra*”.<sup>224</sup> Este depoimento não é de todo exagerado, ao afirmar a existência de certa antipatia na imprensa brasileira em relação ao sucesso Jobim nos Estados Unidos. Em uma nota anônima publicada na revista *Visão* e sugestivamente intitulada “Esnobada”, podia-se ler:

Tom Jobim andou em assíduas confabulações telefônicas com Frank Sinatra, tratando de seu retorno aos Estados Unidos. Numa dessas ligações,

223 “Música popular e suas bossas”. In: Movimento, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, out. 1962. Ver ainda o artigo “Bossa Nova: colônia do Jazz”, de Nelson Lins e Barros. Revista Movimento, Número 4 – Maio de 1963.

224 “A aurora de Jobim: The prime of Antonio Carlos Jobim”. Arnaldo de Souteiro, Tribuna da Imprensa: 09/08/2006.

a telefonista internacional achou que era banca demais um brasileiro querer falar com Sinatra, e, como se estivesse difícil localizar o cantor indagou: ‘Fala com qualquer pessoa?’. Tom, munindo-se de todas as suas reservas de esnobismo, retrucou: ‘Não, minha filha. Falo só com o Frank mesmo’.<sup>225</sup>

Além destas questões pontuais, convém ressaltar a atuação de uma crítica musical de maior calibre, influenciada pelo pensamento folclorista, que avaliava a bossa nova – tendo Jobim como seu maior ícone – como um produto da expropriação da tradição do samba pelas classes médias. Nesta perspectiva, a inserção da bossa nova e os novos produtos que gerou, inclusive em suas apropriações por músicos americanos ligados ao jazz, eram interpretados como um processo de dominação cultural, efetivado pelas empresas multinacionais do disco. Por sua vez, estas críticas revelavam resquícios do pensamento folclorista, especialmente pelo temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior.<sup>226</sup> Nesta perspectiva o pensamento folclorista compunha uma das forças atuantes na criação de um espaço estratégico para o projeto de autonomia nacional que se mantinha em posição defensiva ante o avanço da modernidade capitalista.<sup>227</sup>

Configurando uma voz ativa e qualificada neste processo, o crítico José Ramos Tinhorão marcou fortemente suas posições, avaliando a bossa nova como o ápice de um movimento expropriação dos criadores das autênticas tradições musicais de suas manifestações, gradativamente incorporadas ao consumo das “classes médias”. Para Tinhorão, a bossa nova refletia um movimento iniciado ainda na década de 1930 com a profissionalização da música popular, onde a própria dinâmica capitalista de exploração do trabalho teria paulatinamente expropriado os verdadeiros criadores das autênticas tradições musicais de suas manifestações. Sua análise é conduzida a partir da tipificação do samba como artefato cultural inerente às classes baixas que foi gradativamente incorporado ao consumo das classes médias, sendo que, a cada nova etapa de ascensão social o elemento original desta manifestação sofria novas estilizações, de acordo com a classe social de destino.

Na sua perspectiva, a apropriação indevida da “tradição” do samba teria subtraído às criações de compositores não oriundos daqueles meios sociais seminais qualquer tipo de originalidade, pois estaria ancorada em valores identificados com uma noção da modernidade imposta por uma admiração injustificável pelos centros dominantes, e, portanto, ilegítima.

<sup>225</sup> “Esnobada”. *Visão*, 11/10/1968, anônimo, p. 80, coluna Música.

<sup>226</sup> NAPOLITANO, 2002b, op. cit.

<sup>227</sup> WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1982.



Desta forma, 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. Assim, Tinhorão avaliava 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”.<sup>228</sup> Sua avaliação foi particularmente ácida em relação a Tom Jobim, considerado o mais bem acabado exemplo de um quadro geral de alienação do gosto na música popular urbana produzida no Brasil naquele momento. Assim, Jobim acabou se tornando um referencial, um dos artífices máximos desta expropriação; ao construir uma obra musical afastada dos referenciais da *brasilidade*, constituiu o alvo preferencial das críticas de Tinhorão, ao longo de toda a sua trajetória.<sup>229</sup>

Jobim, por sua vez, em algumas intervenções na mídia impressa, tentou advogar em favor de uma hipotética neutralidade ideológica para a música que parecia praticamente impensável naquela conjuntura. Assim, avaliava que “... *deve ter fim, de uma vez por todas, essa briguinta política dentro da música, todas as composições belas são válidas; aprecio bastante o Carcará, mas por exemplo só como criação, nunca como filosofia política*”.<sup>230</sup> O compositor procurava argumentar em favor de maior flexibilidade em relação às influências externas, apontando que “... *nós temos uma atitude demasiadamente purista em relação ao samba. Quer dizer, estamos sempre dispostos a apontar influências estranhas, a dizer que isto ou aquilo não é nosso. [...] Agora, quanto à influência do jazz as influências sempre existem*”.<sup>231</sup>

Por outro lado, Jobim parece ter ficado intensamente marcado pelas críticas de retórica nacionalista em relação da bossa nova, tanto que passou a reiterar repetidamente, a partir de meados da década de 1960, que “*a bossa nova é um fenômeno cem por cento brasileiro*”.<sup>232</sup> Ou: “*A Bossa Nova influenciou muito mais o jazz do que o jazz à Bossa Nova. A Bossa Nova*

<sup>228</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966, p. 46.

<sup>229</sup> 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 das premissas estéticas e históricas formalizadas naquele período da década de 1960, quando 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.

<sup>230</sup> “O Tom que faltava”. Op. cit.

<sup>231</sup> “O tom de Tom no jogo da verdade”. Manchete, s/d. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>232</sup> “O tom de Tom no jogo da verdade”. Op. cit.

*é brasileira, muito brasileira*".<sup>233</sup> A tonalidade defensiva que suas intervenções públicas passaram a adquirir naquele momento foram, de fato, condicionadas pelos debates cada vez mais candentes do cenário cultural do período. Em termos gerais, portanto, as análises deste cenário na conjuntura em questão ficaram marcadas pelas leituras ora influenciadas pelos ideólogos do nacional e do popular na cultura de inspiração cepecista, ora por simpatizantes da chamada modernidade musical ligados às vanguardas poéticas concretas.<sup>234</sup> Num sentido mais estrito, o estabelecimento de Tom Jobim como compositor nos Estados Unidos acabou redundando em um debate específico no plano interno, cujos termos pareceram circular especialmente em torno de categorias como nacional/antinacional. Categorias que, por sua vez, revelam a percepção de agentes diversos e com diferentes leituras sobre o fortalecimento dos processos de mundialização cultural que ocorreram longo da década de 1960. Este cenário de debates tornou-se ainda mais agudo a partir de 1968, e o III Festival Internacional da Canção se revelou o palco de um dramático choque onde as disputas não se limitaram à escolha de canções.

## **2.2. O III Festival Internacional da Canção.**

A reduzida participação de Antonio Carlos Jobim em festivais foi especialmente marcante no III Festival Internacional da Canção, o FIC, promovido pela TV Globo em 1968. O evento era dividido em duas fases, nacional e internacional, sendo que a canção classificada em 1º lugar na fase nacional representava o Brasil na fase internacional do festival, disputando uma premiação em dinheiro além do *Galo de Ouro*, desenhado pelo cartunista Ziraldo e confeccionado pela joalheria H. Stern. A fase final do FIC foi realizada em sete edições, de 1966 a 1972, no ginásio do Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro, mas o evento também promoveu semifinais locais em outros estados da federação, ambicionando uma audiência nacional e rivalizando com festivais de outras emissoras.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Depoimento ao MIS-RJ. 1967.

<sup>234</sup> CONTIER, 1998, op. cit.

<sup>235</sup> O ambiente vivido nos festivais da canção foi detalhadamente descrito nas memórias de Solano Ribeiro, bem como de Zuza Homem de Mello, ambas de 2003. MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais – Uma Parábola*. São Paulo: 34, 2003. RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração: a História dos Grandes Festivais*.

O III FIC revelou algumas polêmicas que ilustram o momento de radicalização que inundou a esfera pública no ano de 1968<sup>236</sup>; mais que isso: o festival de 1968 acabou sintetizando de maneira dramática as diferentes expectativas sobre a música brasileira em jogo ao longo da década de 1960. O festival foi particularmente marcante por revelar, simultaneamente, o ápice e o ocaso de um ciclo razoavelmente hegemônico no palco dos festivais, da corrente estética da canção engajada, então denominada *canção de protesto*. Também se revelou um dos espaços da ascensão do grupo tropicalista, o que acabou por redimensionar a estrutura simbólica do cenário cultural, deslocando a importância e o status da bossa nova como corrente *moderna*. Em São Paulo, ao longo da semana de 12 a 15 de setembro, com apresentações e gravações realizadas no Teatro da Universidade Católica, o evento contribuiu para um primeiro choque, entre os tropicalistas e a audiência. Na eliminatória carioca, entre 26 e 28 de setembro, ocorreu o embate entre outras tendências, do qual a disputa entre *Sabiá* e *Pra não dizer que não falei de flores* foi emblemática.

A participação de Tom Jobim no III FIC foi particularmente traumática justamente porque expôs uma fratura entre a sua posição até então consagrada no cânone da *moderna* música popular brasileira e as expectativas do público presente no Maracanãzinho. Tendo recusado um convite para atuar como jurado, Jobim obrigou-se a enviar uma canção para o certame e a escolhida foi *Sabiá*, parceria entre ele e Chico Buarque de Hollanda.<sup>237</sup> Tanto na final *nacional*, realizada em 29 de setembro, como na final da fase *internacional*, em 05 de outubro, *Sabiá* saiu vitoriosa. Em ambas as noites, foi vaiada. A vitória da canção de Jobim e Chico Buarque na fase nacional gerou as maiores polêmicas, e a vaia a *Sabiá* tornou-se o assunto predileto de jornalistas, cronistas e todo tipo de analista, inundando as páginas dos principais jornais e revistas do país.

Segundo a crônica da noite de 29 de setembro, quando foi anunciado o resultado da fase nacional, “... a vitória da canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque foi recebida com vaias ensurdecedoras”.<sup>238</sup> Mais tarde, quando foi tentada a reapresentação da canção vencedora, conforme previa o regulamento do festival, novamente o protesto:

Todos os participantes do certame rodearam Cinara e Cibele no momento em que elas foram interpretar a canção vencedora, após a proclamação do resultado final.

---

São Paulo: Geração, 2003. Para uma visão analítica destes eventos e sua importância na configuração histórica do campo da MPB, NAPOLITANO, 1998a, op. cit.

<sup>236</sup> Descrito pelo jornalista Zuenir Ventura como *o ano que não terminou*. Para uma descrição destes acontecimentos, VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

<sup>237</sup> CABRAL, 1996, op. cit.

<sup>238</sup> “20 mil pessoas contra 15 jurados: a primeira batalha do festival”. Revista Manchete, 12/10/1968, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

Mas as vaias encobriram as vozes das cantoras enquanto os sabiás soltos durante a execução voavam confusos. A platéia não poupou suas vaias nem às falhas do computador eletrônico e o júri da fase internacional viu o que o esperava.<sup>239</sup>

Segundo as memórias de um expectador privilegiado daquela noite, “... *foi uma vaia retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa*”;<sup>240</sup> os jurados responsáveis pela escolha de Sabiá “... *precisaram de escolta para sair do Maracanãzinho. Durante os quinze minutos de vaia, ninguém conseguiu ouvir [...] Sabiá [...], escolhida para ser a representante do Brasil na fase internacional*”.<sup>241</sup> Segunda colocada, a canção *Pra não dizer que não falei das flores* ou *Caminhando*, defendida por Geraldo Vandré, obteve a preferência maciça da audiência, calculada em aproximadamente vinte mil pessoas, pois “... *a vontade do povo inclinava-se para a composição de Vandré e para o grupo Os Mutantes*”.<sup>242</sup>

É notória a frase de Vandré ao tentar reapresentar sua canção, após o resultado final. Sua reação, tentando concentrar-se em meio ao ruído das galerias e das vaias ao júri acabou ganhando um significado simbólico, que extrapolou em muito aquela circunstância:

Olha, sabe o que eu acho? Eu acho (pausa)... Uma coisa só... mas Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda merecem nosso respeito (aplausos). A nossa função é fazer canções. A função de julgar, neste instante, é do júri que está ali (vaias)... Um momento! (mais vaias, longas)... Por favor, por favor (mais vaias)... E tem mais uma coisa só. Pra vocês, pra vocês que continuam pensando que me apóiam vaiando. (‘É marmelada, é marmelada...’)” “Gente, gente!!! Por favor!! (‘É marmelada, é marmelada...’)” [...] “Olha, tem uma coisa só. A vida não se resume em festivais.”<sup>243</sup>

Não obstante sua intervenção tentando desautorizar a vaia, a trajetória de Geraldo Vandré no cenário da música popular até aquele momento, a própria canção e sua emblemática *performance* no Festival colocaram-no, inevitavelmente, como “porta-voz” de um tipo de resistência ao regime militar instalado em 1964. Com efeito, a apresentação de

<sup>239</sup>“O Tom do Festival”. Revista O Cruzeiro 12/10/1968, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>240</sup> MELLO, 2003, op. cit., p. 293.

<sup>241</sup> “O Tom do Festival”. Op. cit.

<sup>242</sup> “O Tom do Festival”. Op. cit.

<sup>243</sup> *Apud* MELLO, 2003, op. cit., p. 291. As reportagens de Manchete e do Jornal do Brasil também reproduziram o discurso de Vandré, ainda que com pequenas variantes. Em Manchete, 12/10/1968: “*Gente, por favor, um minuto só... vocês não me ajudam desrespeitando Jobim e Chico. A vida não se resume em Festivais*”. “20 mil pessoas...” Op. cit.

*Caminhando* dispensou todo o aparato performático típico do ambiente de festival, e o compositor, só com seu violão “... *agrediu todas as propostas da moderna música brasileira e comunicou*”.<sup>244</sup> Assim, a vaia a *Sabiá* foi interpretada como a “... *repulsa popular, total, absoluta, a tudo o que vem sendo feito por aí e, em conseqüência, sua natural ojeriza aos chamados ‘vitoriosos’*”.<sup>245</sup> Seguindo a conduta de Vandré, a audiência do Maracanãzinho parecia esperar identificar nas obras concorrentes sinais de algum tipo de (re)ação contra a Ditadura, polarizando a recepção das canções em um sentido eminentemente político. Desta forma, em *Caminhando*, diferentemente de *Sabiá*, o público parece ter vislumbrado este diálogo e o convite, ainda que cifrado, da canção para a ação política. Assim, a composição de Vandré parecia “... *a que mais de perto representou o sentimento nacional na hora presente*”.<sup>246</sup> Sintomaticamente, “... *o público reivindicou com energia e ardor a vitória para Caminhando, [...] com o qual cantou em coro antes e depois do resultado final, num espetáculo impressionante e inesquecível*”.<sup>247</sup> A ampla maioria de espectadores convencidos de que a canção de Geraldo Vandré deveria ser a vencedora parecia querer corporificar (e amplificar) um descontentamento que até então não invadira de forma tão veemente o cenário dos festivais. Embora a eliminatória paulista tenha registrado uma vaia considerável a Caetano Veloso e sua canção *É proibido proibir*, deve-se ressaltar o tamanho dos auditórios e das audiências envolvidas. No III FIC o descontentamento se revelou por completo e a parte da audiência favorável a Vandré “*levou até faixas com a inscrição ‘o povo está com Vandré’, não se conformou com o segundo lugar atribuído a Caminhando e saiu pela rua cantando os versos da canção*”.<sup>248</sup>

O humorista Ziraldo, membro do júri, ao comentar a vaia e suas conseqüências argumentou que “... *o público compreendeu o significado político da música de Vandré*”. Contudo, advertiu que “... *o público que teve cabeça para prestar uma homenagem política à música de Vandré deveria ter cabeça para respeitar Tom e Chico*”.<sup>249</sup> Em seu depoimento, Ziraldo demonstrou estar ciente do claro descompasso entre a expectativa da platéia e a escolha da “... *maioria dos jurados [que] permaneceu de cabeça baixa enquanto o público vaiava o resultado final do Festival*”.<sup>250</sup>

<sup>244</sup> “Dois acordes, uma canção”, O Globo, 02/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>245</sup> “Festival (1)”, Nestor de Holanda, Diário de Notícias, 02/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>246</sup> “Festival (1)” Op. cit.

<sup>247</sup> “20 mil pessoas...” Op. cit.

<sup>248</sup> “O Tom do Festival”. Op. cit.

<sup>249</sup> “O Tom do Festival”. Op. cit.

<sup>250</sup> “20 mil pessoas...” Op. cit.

Tais incongruências no resultado final da fase nacional geraram insinuações de todo tipo e “... a movimentação dos bastidores incluiu alguns boatos, inclusive sobre interferência política, nenhum confirmado”.<sup>251</sup> Houve mesmo uma desconfiança implícita na independência do júri, amplificada talvez pela crônica da eliminatória, que revelou a reação de alguns dos jurados. A suspeita sobre possíveis ingerências externas no resultado final acabou tomando um rumo quase incontrolável e o próprio responsável pelo Festival foi obrigado a desmentir rumores de que Vandr e seria preso e sua canção proibida.<sup>252</sup> De qualquer forma, uma hipotética ingerência do governo militar sobre o resultado do concurso é improvável. Mesmo admitindo a plausibilidade de tal hipótese, fica impossível sua comprovação empírica, justamente pela absoluta falta de registros que uma ação desta natureza demandaria. Ainda assim, sobrevive certa memória sobre uma possível intervenção da cúpula militar sobre a TV Globo, que teria redundado na intervenção direta sobre o júri do festival.<sup>253</sup> Por outro lado, existem vários indícios de que setores militares, especialmente os vinculados à chamada *Linha Dura*, teriam demonstrado preocupação com a possibilidade de vitória da canção de Vandr e no Festival.<sup>254</sup> O Secretário de Segurança da Guanabara, General Luis de França Oliveira chegou a declarar que a canção de Vandr e “... é atentatória à soberania do País, um achincalhe às Fôrças (sic) Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita”.<sup>255</sup> Noutro artigo, intitulado *As flores do Vandr e*, o coronel Oct avio Costa resumia um sentimento dominante em certos setores da caserna, ao refletir sobre as “injustiças” daquele Festival. Citando Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto e Machado de Assis, o coronel Oct avio Costa observava na canção de Vandr e uma “... crítica ao lirismo imobilista, inseqüente e não pragmático” e o estigma à “... outra gente, os antagonistas, o inimigo”, que “... não está nas escolas, nas ruas, campos e construções”. E perguntava-se sobre o imaginário inimigo aludido na canção: “*Quem são eles?*”:

<sup>251</sup> “20 mil pessoas...” Op. cit.

<sup>252</sup> “Marzagão desmente que SNI tenha vetado apresenta o de Vandr e no Maracanãzinho”. *Jornal do Brasil*, 04/10/68, 1 . Caderno, p. 13.

<sup>253</sup> Segundo opinião de Solano Ribeiro, personagem privilegiado daquele cenário: “Além da preferência da dire o da Rede Globo, advertida pelos militares de que, caminhando e cantando, soldados morriam pela pátria, vivendo sem razão, o Vandr e não podia ganhar. A Globo, que sempre fazia a hora, não podia deixar acontecer: ‘De jeito nenhum!’”. *Segurança Nacional. Era uma ordem, e pronto. Não deu outra*. RIBEIRO, 2003, op. cit., p. 117. Zuza Homem de Mello cita alguns depoimentos que comprovariam que tal interven o estava prestes a ocorrer, em caso de vitória de Vandr e. O próprio Vandr e teria sido informado de tal plano. Contudo, avalia que a dire o da TV Globo teria apostado na derrota de *Caminhando*, e na noite da final nacional “Walter Clark estava apavorado com a possibilidade de que o resultado desse a vitória a Vandr e”. MELLO, 2003, op. cit. p. 290. Já o escritor Rubem Braga, membro do júri, chegou a ponderar   época que “... se tratava de um júri em que politicamente havia de tudo, inclusive comunistas, e dentro do qual era impossível haver pressões”. “Vandr e e o Sabiá”. *Diário de Notícias*, 03/10/68, s/p. Coluna Rubem Braga. Arquivo IACJ, Cole o Imprensa.

<sup>254</sup> Sobre a composi o da chamada *Linha Dura* e sua atua o política no governo militar, GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*, São Paulo: Cia da Letras, 2002.

<sup>255</sup> “As combatidas flores de Geraldo Vandr e”. *Revista Veja*, 09/10/1968, p. 54.

Quem poderia ser, senão, precisamente, aqueles que constituem o obstáculo mais sério à expansão da sua ideologia? Quem poderia ser, senão, o alvo predileto de todas as campanhas das esquerdas, no Brasil de nossos dias? São os “soldados armados”, “quase todos perdidos de armas na mão”, pois “nos quartéis lhes ensinam antigas lições”.<sup>256</sup>

Octávio Costa prosseguia, procurando demonstrar o grau de ameaça da “nova lição” proposta pelo compositor, “... *contra o lirismo, contra as flores e a favor do ódio, da violência, da luta de classes, do materialismo histórico e até mesmo do canhão*”. Em suma, aos ouvidos do oficial a canção cometia uma injustiça suprema aos militares, pois “... *não vivem sem razões os que consagram a sua vida a servir*”, que “... *estão, neste momento, em pleno sertão, rasgando estradas, cavando poços, enquanto as patativas enriquecem na pompa dos festivais, cantando os cânticos da subversão*”. O coronel terminava seu artigo com o sentimento de “... *perplexidade diante do delito, do delito claramente configurado, à luz dos refletores, contra a lei vigente*”, assegurando, entretanto, que “... *ainda é tempo de reparar*”.<sup>257</sup>

Estas fontes, portanto, revelam uma expectativa exposta abertamente que sinalizava as conseqüências da reação militar à canção de Geraldo Vandré, indicando ainda futuras restrições ao que consideravam a excessiva liberdade de expressão conferida a certos agentes da *subversão*.<sup>258</sup> Neste sentido, a apresentação de *Caminhando* no III FIC pode ter se constituído um ponto máximo, a partir do qual foi verificado um recrudescimento geral da estrutura de controle autoritário também no ambiente sociocultural.

Mas o artigo do coronel Octavio Costa apresentava ainda a seguinte passagem, onde o militar se referia ao que considerava a outra injustiça do festival, desta vez “... *a do público [...] renegando dois dos maiores compositores brasileiros e sufocando a suavidade de Cinara e Cibele*”. Naquele contexto, após uma crítica veemente à canção preferida da audiência, que previa mesmo o enquadramento do compositor *subversivo*, o elogio de um militar que admitia

<sup>256</sup> “As Flores do Vandré”, Octávio Costa. Jornal do Brasil, 1º. Cad. 06/10/1968, p. 36.

<sup>257</sup> “As Flores do Vandré”. Op. cit.

<sup>258</sup> Passível de constatação também na matéria de capa do jornal O Globo, de 03/10/68: “Costa e Silva repudia ofensas intoleráveis às Fôrças (sic) Armadas”. Dois meses depois, a revista Visão, em sua edição de 06/12/1968 informou, em um “Panorama Político de 68”, que setores militares estavam exigindo do governo, “medidas mais duras contra a subversão”. Entre outros fatos, citavam a “quase vitória” da canção de Vandré como um dos termômetros da “anarquia”. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

uma clara preferência por “dois dos maiores compositores brasileiros” não era, definitivamente, o melhor apoio que a canção de Jobim e Chico Buarque podia angariar.<sup>259</sup>

Por outro lado, a avaliação de que a vaia a *Sabiá* tinha sido, no mínimo, um excesso de uma parte da audiência pareceu unificar os discursos de uma série de personagens que prontamente saiu em defesa de Jobim. Assim, o *Jornal do Brasil*, em editorial intitulado “Música e Política”, lamentou o comportamento de “uma parcela” do público do Maracanãzinho, ao “... *recusar aplausos e – inacreditável – ao vaiar, num gesto de ingratidão, um dos compositores que mais contribuíram, até agora, para dar à música popular brasileira a projeção internacional que, de há muito, ela perseguia*”.<sup>260</sup> Já o jornal *Última Hora* argumentou que a injustiça a Jobim já se desenhava há algum tempo, e que o compositor “... *depois de mais de um ano na América, levando a música brasileira a uma posição excepcional, voltou amargurado com as críticas que um bando de irresponsáveis faziam à sua ‘americanização’*”. Assim, ponderava o crítico do jornal que “... *em respeito a tudo o que ele fez, faz e vai fazer, num palco onde está Tom Jobim não pode haver vaia*”.<sup>261</sup> Já o colunista Mauro Wolff, do *Jornal do Brasil*, após condenar a “... *vaia injusta e desrespeitosa a dois dos maiores nomes da música popular brasileira*” denunciou que a manifestação foi “... *iniciado (sic) por centenas de moças e rapazes (não povo) que vieram de São Paulo para torcer por Geraldo Vandré*”.<sup>262</sup> Os jornais cariocas, portanto, passaram quase toda aquela semana avaliando as circunstâncias que delimitaram o episódio da vaia na final nacional. Além da celeuma em torno da canção de Vandré, também se especulou por que “... *o maior compositor do Brasil, aplaudido no mundo inteiro com seu trabalho certo e lindo ganhou uma vaia, como resultado do prêmio que o júri lhe concedeu. Muito feio. Terrível este desencontro ainda do público com o bom moço Jobim*”.<sup>263</sup>

A verdadeira intercessão em favor de Jobim operada em vários espaços da imprensa escrita do Rio de Janeiro também adquiriu uma retórica específica, reveladora de que, para uma parcela importante de interlocutores daquele meio, o compositor, de alguma maneira, representava valores musicais relevantes para o país. Assim, “... *a verdade é que a melodia de Sabiá, ou o ‘som’ se preferem, é inequivocamente brasileiro (sic) e nisto reside a sua grande importância [...] esta dimensão certamente escapou aos que discordaram e com veemência*

<sup>259</sup> É curioso observar como, neste momento, Chico Buarque ainda não despertava maiores contrariedades junto aos militares e sua canção *Carolina* constava no LP “As minhas preferidas” em que apareciam na capa o presidente Arthur da Costa e Silva e família. ARAUJO, 2002, op. cit.

<sup>260</sup> “Música e Política”. *Jornal do Brasil*, 01/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>261</sup> “A Tom o que é de Tom”. *Última Hora*, 01/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>262</sup> “Festival, Festival! Por que nos persegues?”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Mauro Wolff, 02/10/68, p. 2.

<sup>263</sup> “Respeitem Tom Jobim”. *Diário de Notícias*, 2ª. Seção, Hugo Dupin, 06/10/68, p. 08.



do resultado”.<sup>264</sup> Por sua vez, esta leitura de que “... é brasileiro demais e só brasileiro. É assim o nosso Tom”,<sup>265</sup> parecia ser alimentada por uma identificação do compositor com outro representante inequívoco da música nacional: Heitor Villa-Lobos. Nesta perspectiva, “... a melodia de Sabiá não é um pastiche de Villa-Lobos, mas lembra a melódica do mestre e isto porque Tom percorreu os mesmos caminhos”.<sup>266</sup> Ou, ainda, “... não há vaia que tire de Tom Jobim o título de maior compositor brasileiro desde Villa Lobos”.<sup>267</sup>

Mas qual teria sido a reação de Jobim à vaia sofrida? Qual foi o comportamento do compositor e que tipo de desdobramentos o episódio do III FIC pode ter desencadeado? O articulista do Jornal do Brasil ponderou sobre isso, ao afirmar que “... poucas pessoas podem avaliar como terá sido duro, para Antonio Carlos Jobim, ser recebido com vaias no Maracanãzinho”.<sup>268</sup> De fato, a manifestação de desagrado da platéia com a vitória de *Sabiá* teve tamanha força que marcou profundamente até as intérpretes Cinara e Cibele, que “... muito emocionadas, (...) saíram do palco chorando, logo após sua primeira apresentação do vitorioso *Sabiá*”.<sup>269</sup> A crônica da final nacional revelou a ausência do compositor logo após a proclamação do resultado, pois “... Tom não voltou aos bastidores depois da proclamação da vencedora. Saiu pelo palco e desapareceu completamente. Cinara e Cibele é que ficaram para os parabéns”.<sup>270</sup> Alguns dias depois, o próprio Jobim concedeu um depoimento onde narrou a sua impressão de todos os detalhes que cercaram o episódio da vaia. Na realidade, Jobim parecia mesmo ter sofrido um grande e duplo susto: com o primeiro prêmio e com a reação do público. O seu depoimento fornece indícios de suas expectativas em relação ao Festival e, em especial, a vitória de sua canção como algo que o compositor parecia descartar, tanto que “... apostei com Vinícius uma caixa de Johnny Walker Black Label como perderia”. No entanto, a vitória e a conseqüente vaia teriam trazido o compositor à realidade: “*Eu senti... eu compreendi que deveria haver um terrível engano. Aí rapaz, começaram a me dar aqueles tapas nas costas*”.<sup>271</sup> Mais importante, contudo é a impressão do compositor sobre as circunstâncias da reação do público com a vitória de *Sabiá*:

<sup>264</sup> “Sabiá na primavera”. Diário de Notícias, 2ª. Seção, Coluna Música Popular, Haroldo Costa, 01/10/68, p. 2.

<sup>265</sup> O Globo, 09/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>266</sup> “Sabiá na primavera”, op. cit.

<sup>267</sup> Jornal do Brasil, Caderno B, José Carlos Oliveira, 02/10/68, p. 02.

<sup>268</sup> Jornal do Brasil, Caderno B, José Carlos Oliveira, 02/10/68, p. 02.

<sup>269</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit., p. 41-43.

<sup>270</sup> “O Tom do Festival”, op. cit.

<sup>271</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

Na noite de sábado, não dava para perceber como o povo recebia a música, pois havia muito barulho e julgar aplausos e vaias, tudo misturado, a gente não pode. Pela televisão se vê melhor. [...] Saí de trás do biombo com aquele sapato de verniz do smoking, que a gente nunca usa, com a sola pouco gasta. Fui descer aquela ladeira com piso que dá tombo. Desci meio desligado, pensei muito no Chico. Realmente, eu queria botar o Sabiá para cantar e ele tinha cantado. Não percebi detalhes especiais da vaia, mas você não pode tirar primeiro lugar em nada porque aquilo provoca logo uma série de coisas.<sup>272</sup>

O depoimento de Jobim é, ademais, bastante elucidativo acerca de quanto o episódio se revelou um trauma:

Saí por baixo do palco, com um rapaz da TV Globo, a quem Dori Caymmi pediu que me levasse para o carro. Fui me esgueirando pelos carros estacionados e peguei o meu Fusca, deixando mulher e filhos para trás. Senti uma emoção tão esquisita... eu não estava preparado almativamente para ganhar festival. Aquele túnel comprido, eu falando com o Chico... ô Chiquinho, veja o que você fez. Aquele supertúnel com máxima 60, mínima 40, mantendo distância de 50 metros. Aí dei uma choradinha pequena. Chorei bem, mas pouco, sem saber bem por quê. Que loucura, disse eu...<sup>273</sup>

A expressão concreta da situação vivida por Jobim na noite da eliminatória pode também ser vislumbrada no teor algo desesperado do telegrama enviado ao parceiro Chico Buarque, então na Itália, para que voltasse a tempo de acompanhar a nova disputa que se anunciava: “... *Venha urgente. Presença imprescindível. Temos que estar juntos. Preciso de você*”.<sup>274</sup> Mesmo que o dramatismo do telegrama tenha sido interpretado em tom de blague por Chico Buarque, como sugere Lorenzo Mammi,<sup>275</sup> o fato é que ele retornou ao Rio de Janeiro, onde procurou ficar ao lado de Jobim, na fase internacional do Festival.

A vitória na fase eliminatória credenciou *Sabiá* para ser a representante brasileira na fase internacional do Festival. A nova vitória, desta vez na final internacional obrigou a uma nova apresentação da canção, desta vez com a presença dos compositores, e é perceptível o

<sup>272</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

<sup>273</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

<sup>274</sup> Ao rodapé do telegrama, se pode ler um bilhete manuscrito, provavelmente de Chico Buarque: “*Telegrama que o Tom me mandou quando tomou (sozinho) a vaia do Sabiá*”. Disponível in: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/fotoscorrespondencia.htm>. Em 1992, Chico Buarque concedeu outro depoimento onde avaliou as conseqüências do episódio para Tom Jobim: “... *O Tom sofreu muito com esta história [...] Ele ficava magoado com as críticas. Era normal. O isolamento em que ficamos com Sabiá o deixou apavorado. Ficamos acuados. Era uma pessoa consagrada lá fora*”. CEZIMBRA, M., CALLADO, T., SOUZA, T. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995, p. 54.

<sup>275</sup> MAMMI, Lorenzo. “Canção do Exílio”. In: *Três Canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 09-30.

constrangimento de ambos no palco, junto a Cinara e Cibele, recebendo o misto indefinível de vaias, gritos e aplausos.<sup>276</sup> Afinal, passada a final internacional, tanto Jobim quanto Chico Buarque se mostraram ressentidos com a recepção do público carioca. Jobim chegou a dizer, em tom de blague, que: “... *eu queria ir ao Galeão para receber o Chico com uma enorme vaia, para ele sentir a barra pesada, com sotaque paulista*”. A intervenção de Jobim novamente recupera a percepção de que a platéia favorável a Vandré na eliminatória seria eminentemente paulista, como chegaram a noticiar alguns jornais. Seu depoimento ainda revela a perplexidade que tomou conta de ambos durante o novo embate com a platéia do Maracanãzinho após o resultado da final internacional. Neste momento, disse Jobim, “... *senti toda a emoção do Chico... os olhos verdes dele estavam do tamanho de um pires de xícara de cafezinho. Brasileiro só gosta de fazer sucesso no Brasil... o sucesso lá fora não dá alegria, dá é solidão em quarto de hotel*”.<sup>277</sup>

A vaia a *Sabiá* e a nítida preferência do público do Maracanãzinho para a canção de Geraldo Vandré estimularam reações dos mais variados agentes. O ambiente militar pareceu vislumbrar no episódio um claro sinal do crescimento da *subversão*, para o qual os setores mais radicais pediam um contra-remédio. Mas o embate do Festival também gerou outras leituras, e acabou detonando uma condenação generalizada da canção engajada como possibilidade de postura política naquele contexto. Sob diversas maneiras e balizando as falas de diversos agentes, procurou-se desmistificar o pretendido alcance da canção engajada naquelas circunstâncias históricas<sup>278</sup>. Um dos primeiros a entrar em cena foi o escritor Nelson Rodrigues, que destilou ironia em sua coluna “Confissões de Nelson Rodrigues”, vaticinando que “... *a ira do Vandré foi um belo momento Shakesperiano*”. A argumentação de Nelson Rodrigues criticava alguns aspectos da “conduta do Vandré”, ao mesmo tempo expondo como a disputa estética encobria a sincronia das ações midiáticas que já envolviam a produção do Festival:

---

<sup>276</sup> As cenas, bem como os arquivos completos em vídeo de todo o Festival Internacional, se preservados, estão provavelmente sob a guarda da Rede Globo de Televisão. No entanto, e depois de inúmeros contatos com responsáveis pelos setores de arquivo e memória da emissora, não foi possível localizar o paradeiro, tampouco analisar pormenorizadamente estes registros. As citações e análises aqui expostas tomam como fonte dois vídeos da final internacional, de curta duração, “vazados” na web e disponíveis in: <http://www.youtube.com/watch?v=vFK4HDCcju> e <http://www.youtube.com/watch?v=4LSNYQGow9U>

<sup>277</sup> “O *sabiá* comanda o espetáculo”. Manchete, 19/10/1968, João Luis de Albuquerque, p. 18-19.

<sup>278</sup> Até autores ligados ao ambiente acadêmico refletiram sobre o fracasso da canção engajada, produzindo textos que se tornaram referenciais, não obstante seu engajamento no debate ideológico de época. NAPOLITANO, 1998b, op. cit.

Com o seu sucesso no “Festival da Canção”, o nosso Vandr  tornou-se uma súbita figura nacional. [...] Abram os jornais, as revistas, ouçam os rádios, vejam as TVs. A fulminante celebridade de Vandr    de uma evidência estarecedora. [...] Não sei porque, meteu-se na cabeça de muitos, inclusive na de Vandr , que sua letra e sua música iam ser as ganhadoras fatais. [...] Vandr  e seus partidários, que eram numerosos e ululantes, estavam maravilhosamente certos da vitória.<sup>279</sup>

Recorrendo   compara o com um personagem de Eça de Queiroz em *Os Maias*, que, “... vestido de negro, pálido como um santo e exalando uma nobre e inconsolável melancolia” era “... muito observado pelas damas” que, em dado momento, aproximam-se e perguntam: “Não dança?”. A resposta do personagem de Queiroz: “Como posso eu dançar se a Pol nia sofre?” pareceu exata para a inten o de Rodrigues em desconstruir a figura do que denominou o *revolucionário de festival*. Apesar de ponderar que “... os que são velhos como eu, conheceram os estertores das gera es românticas”, Rodrigues observava como o comportamento de Vandr  estaria ligado ao do personagem de Queiroz, pois “... seria nosso contemporâneo apenas nos ternos, gravatas e sapatos; mas por dentro tem a estrutura das **gera es românticas**”.<sup>280</sup> Na perspectiva de Nelson Rodrigues, Vandr  incorporava em sua atua o um tipo de pensamento cuja ingenuidade ou voluntarismo acrítico não permitia vislumbrar o vetor comercial da aço artística naquele ambiente televisivo. Neste sentido, sua crítica, ao mesmo tempo em que caricaturizava o artista engajado, denunciava os limites da can o “revolucionária” como veículo de aço política, pois “Eu, em casa, com a televisão ligada, vi tudo com prodigiosa nitidez”. Assim, mediado pelo veículo que então se anunciava como novo emblema da moderniza o, Rodrigues anunciava que “... vi a bela, forte, crispada e jovem cara do Vandr . [...] Ele acabara de saber que era, apenas e miseravelmente, o segundo colocado. [...] instigado pelos seus fiéis, Vandr  perguntou, de si para si: ‘Abro ou não o verbo’. Seria o com cio”.<sup>281</sup> Nelson Rodrigues concluía sua “confissão” com observa es sobre a conduta de Jobim no palco do festival:

Outro momento inesquecível: - a cara do Tom Jobim. Ao saber-se premiado teve espasmos triunfais de v bora moribunda. Somos uma pátria de cavas depressões; e a cara de Tom Jobim, na vitória, devia ser exibida por todo o Brasil. Como   trágica a euforia do subdesenvolvido premiado. O nosso

<sup>279</sup> “A ira do Vandr  foi um belo momento Shakespeariano”. Nelson Rodrigues, O Globo, 01/10/1968, coluna Confissões de Nelson Rodrigues, p. 03.

<sup>280</sup> “A ira do Vandr ...”, op. cit., grifo nosso.

<sup>281</sup> “A ira do Vandr ...”, op. cit.

Tom foi aos Estados Unidos, fez músicas para Sinatra, é uma glória internacional. Só faltou atirar beijos como uma menina de préstito carnavalesco. Um americano embolsa um prêmio com um tédio sarcástico. O francês recebe um favor como se estivesse fazendo um favor ao favor. E o nosso Tom, ao impacto do triunfo, quase foi parar na tenda de oxigênio.<sup>282</sup>

O jornal O Globo chegou a assumir partido na querela em torno da canção vencedora do III FIC ao avaliar, em editorial de capa intitulado “Vaias & Gorjeios” que “*Estamos em tempo de Festival da Canção Popular. Popular não significa demagógico. E canção não é sintoma de político, de propagandístico. [...] Cuidado com o uso das vaias*”.<sup>283</sup> O escritor Fernando Sabino também se manifestou alguns dias depois, em crônica intitulada *A Guerra da canção*, que iniciava em tom de confissão: “... *achei simpático o jeito modesto do rapaz, de camisa esporte, suéter, olhar tímido e cabelo caído na testa, violão em punho cantando e acompanhando ele mesmo a sua canção, sem orquestra nem nada*”. Da performance de Caminhando Sabino concluiu, portanto, que Vandré lhe teria parecido “... *um artista de talento e competência, cioso de seu ofício, compenetrado de seu papel. Merecedor, portanto, do aplauso que teve. A multidão o aplaudiu delirantemente, eu também aplaudiria, se estivesse lá.*” Contudo, o comportamento do artista no desenrolar do episódio passou a ser sutil e ironicamente desconstruído pelo cronista, ao confessar que “... *achei também bonito o gesto que ele teve, depois da classificação final. Tendo tirado o segundo lugar fez um discurso pedindo ao público que não vaiasse seus colegas, cujo nome mencionou comovido, que tiraram o primeiro. ‘Gente, não façam isso’*”. Para Sabino, a atitude de Vandré quando da divulgação do resultado teria sido capital para que o público, “... *já vaiando o resultado em geral, passasse a vaiar, induzido por ele, a dupla vencedora em particular. A culpa não era sua, era do júri, que ele igualmente mencionou, suscitando também para o mesmo estrondosa vaia. O que vale é que o gesto impressionou a platéia*”. Sabino então conduziu sua avaliação para o que considerava uma ameaça embutida na performance de Vandré: “... *o ar dramático para convencer o público, os gestos de estudada precisão, como o que agradecia de maneira bem diferente e original os seus aplausos [...] não é fácil identificar os truques que levam as multidões a erigir um falso ídolo ou mesmo, a desejar um fuehrer (sic) [...] Eu mesmo não resistiria a tanta bacanidade*”.<sup>284</sup> Assim, desconstruída a catarse mistificadora da performance de Vandré, Fernando Sabino avaliou as premissas estéticas de *Pra não dizer que*

<sup>282</sup> “A ira do Vandré...”, op. cit.

<sup>283</sup> O Globo, 03/10/68, capa.

<sup>284</sup> “A guerra da canção”. Fernando Sabino, Manchete, 19/10/1968, p. 104.

*não falei de flores*. No entanto, ao contrário do artigo do coronel Octavio Costa, e articulando sua crítica aos moldes de Nelson Rodrigues, Sabino procurou desmontar com certo humor a sobriedade presente na “certeza revolucionária” de *Caminhando*:

O Festival nacional da canção me deu muito o que pensar. Assisti a tudo pela televisão e fiquei impressionado com o verdadeiro vendaval de paixões que desencadeou. Vi e ouvi o Geraldo Vandré cantar a sua canção que fala em quartéis e em morrer pela pátria. Achei boazinha. A princípio não entendi direito o verso que dizia “esperar não é saber”. Esperar o quê? Saber o quê? A ausência do objeto direto nas orações transitivas sempre me deu certa aflição, mesmo em se tratando de verbos que possam dispensá-lo, conforme a acepção, como acredito ser o caso. E os versos seguintes não pareciam contribuir muito para esclarecer meu juízo: “quem sabe faz a hora... não espera acontecer”. Acontecer o quê? Para mim estava faltando alguma coisa qualquer naquela letra, embora achasse sugestiva e original. Parecia no princípio difícil, como aquela outra canção de protesto, a do jogo do caxangá. **Mas acabei entendendo o que ela queria dizer**. Eu é que sou mesmo meio tardo de entendimento. Votaria em Vandré se fosse jurado. Mas em matéria de hino cívico, prefiro mesmo A Marselhesa.<sup>285</sup>

Desta forma, a proposta estética da canção engajada cristalizada na canção de Geraldo Vandré acabou recebendo duras críticas. Do lado militar, o perigo potencial representado pela canção parecia supervalorizado. Por outro lado, a perspectiva de recrudescimento do autoritarismo e a ineficácia da canção como ação política naquela conjuntura parecem ter ativado uma reação que perpassou as considerações dos artistas envolvidos na querela. O próprio Jobim articulou uma crítica, ainda que velada, à *canção de protesto*, onde reiterava que “... em questão de música revolucionária, acho Bach, Beethoven, Ravel, Villa Lobos revolucionários. [...] Não há nada que liberte mais a alma do que a Arte. Letra que fala em sangue, guerra, isso não liberta ninguém”.<sup>286</sup> Chico Buarque também se manifestou, extrapolando os limites da reação individual para ponderar sobre a situação limite vivida pela “fórmula” do festival, onde torcidas organizadas tinham, de antemão, suas preferências cristalizadas. Sua impressão sobre a vaia admitia também a perspectiva, então pouco explorada, de que o público do festival se percebia como um ator importante e atuante, no contexto político de repressão que o país vivia. Assim, o compositor avaliava que “... *Eu acho que o atual clima brasileiro propicia uma vaia. O pessoal tá sempre a fim de vaiar mesmo. [...] Talvez eles tenham razão e talvez a gente que faz música não tenha razão. [...] afinal nós*

<sup>285</sup> “A guerra da canção”, op. cit., grifo nosso.

<sup>286</sup> “Tom Jobim: com quem canta o sabiá”. Manchete, 12/10/1968, grifo nosso.

*estamos num país de vaia e a vaia é o hino nacional*".<sup>287</sup> Entretanto, Chico Buarque também denunciava a impotência da ação política proposta na canção de protesto, observando que "... a música não é o que querem que seja. A **música não vai resolver coisa nenhuma**. [...] A canção de protesto se cansou, ficou óbvia e inútil".<sup>288</sup> E partia para a defesa de Tom Jobim, considerando que "... o Tom vai embora, grava um disco com Sinatra, adquire o nome que ele tem lá no exterior e ouve isso".<sup>289</sup> Na argumentação de Chico Buarque, a vaia a Jobim seria, portanto, ainda mais absurda, considerando a consagração do compositor fora do país. No entanto, seu depoimento ainda revelou outros detalhes da situação ao evidenciar a reação pró Jobim: "Aí o pessoal aqui no Brasil fica de boca aberta, faz uma sala com o nome dele, uma porção de homenagens pra ele. Isso eu acho tão inútil como uma vaia".<sup>290</sup> A intervenção de Chico Buarque levanta ainda outra questão pertinente para análise do problema. Indica, sobretudo, um processo concreto de institucionalização da figura de Jobim, já em curso naquele momento, simbolicamente catalisado pela inauguração de uma sala com o nome do compositor no Museu da Imagem e do Som, na cidade do Rio de Janeiro. Nestas circunstâncias, a vaia parecia, ao menos para Chico Buarque e alguns outros personagens, uma manifestação inapropriada e extemporânea. Pois, se a música de Jobim, que tão perfeitamente parecia resumir a estética da bossa nova, já fora consagrada por nomes de relevância indiscutível no cenário cultural internacional, como entender sua desaprovação no Brasil? Em seu entendimento, Chico Buarque avaliava a vaia como resultado da intolerância do público, que redundara na incompreensão da proposta de *Sabiá*, pois: "... eu tenho certeza que a música do Tom é bonita. Eu não posso falar da minha letra, mas tenho certeza que a música do Tom é muito bonita. *Sabiá* é muito bonita".<sup>291</sup> Discutindo sua participação no processo de composição de *Sabiá*, Chico Buarque avançava, ponderando, afinal que "... eu fiz *Sabiá*, apelando para a saudade. A letra quis mostrar a saudade em exagero, o saudosismo alucinado. A intenção é levar a saudade ao *Chega de saudade*, porque ela já esta ficando boba de tão repetida... mas de que adianta tudo isso?"<sup>292</sup> Assim, nas palavras de Chico Buarque, o mote poético de *Sabiá* teria passado despercebido da audiência do Festival. Em outra reportagem, intitulada, "Autocrítica saudosista", o compositor explicava, "... para quem ainda não entendeu a *Sabiá*", que a canção: "... é quase uma autocrítica saudosista, que é

<sup>287</sup> "Depois da vitória". O Cruzeiro, 19/10/1968.

<sup>288</sup> "Depois da vitória", op. cit. grifo nosso.

<sup>289</sup> "Depois da vitória", op. cit.

<sup>290</sup> "Depois da vitória", op. cit.

<sup>291</sup> "Depois da vitória", op. cit.

<sup>292</sup> "O *sabiá* comanda...", op. cit.

*Tom, que sou eu e é todo brasileiro. No fim das contas não existe mais isso. Não existe mais sabiá, nem palmeiras, nem coisa nenhuma*".<sup>293</sup>

A explicação de Chico Buarque sobre a real intenção entranhada nos versos de *Sabiá*, e a intenção explícita em glosar, com sinal trocado, a *Canção do Exílio* do poeta maranhense Gonçalves Dias (1823-1864), já havia, no entanto, sido percebida alhures, “depois de ouvir as coisas direito”, como defendia o compositor. Numa nota, intitulada “Agora com mais calma”, o articulista anônimo do jornal carioca Diário de Notícias dizia, em tom de *mea culpa*:

É o diabo a pressa. O Chico que me perdoe. Sabe como é. É um corre, corre, danado e sem querer a gente diz tanta coisa que não devia dizer. Eu berrei, tu berraste, ele berrou, que a letra de “Sabiá” era primária e sem sentido. Tentemos a explicação. A poesia está no inverso do grande Gonçalves Dias, que vinha deitar sob as palmeiras e olhar as flores. O Chico também. Só que a palmeira já não há e a flor já não dá... por isso fez tantos enganos de se enganar, tantas estradas de se perder, fez de tudo e nada de esquecer... (sic). Tome lá um abraço, Chico Buarque, e desculpe a miopia do primeiro comentário.<sup>294</sup>

De certa forma, as diferentes posturas criativas em relação às potencialidades da canção, materializadas no choque de expectativas entre *Sabiá* e *Caminhando*, ilustram uma das faces do intenso debate sobre dos rumos da produção musical no período. O clima hostil a Jobim e à bossa nova em geral já vinha se amalgamando nas páginas da imprensa e no público mais afeito à canção engajada, que de fato parece ter sido maioria na platéia do festival. Todavia, o debate sobre a música brasileira não se limitou às atuações de Jobim e/ou Vandr , nem a estas duas canções, admitindo ainda outros vetores, como o Tropicalista, e outros cenários, notadamente o palco dos festivais produzidos em São Paulo. A vaia a Jobim despertou certo consenso sobre a importância então conferida à bossa nova como face institucionalizada de um cânone de obras e autores identificados com a música popular brasileira, ou MPB, que começava a ganhar concretude.<sup>295</sup> Ademais, a existência de um processo de institucionalização da bossa nova já havia sido sugerida pelo compositor Caetano

<sup>293</sup> “Depois da vitória”, op. cit.

<sup>294</sup> “Agora, com mais calma”. Anônimo. Diário de Notícias, 13/10/1968, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>295</sup> O pesquisador Cacá Machado também parece avaliar o problema por este ângulo, ainda que sua perspectiva pareça mais individualizante: “O compositor genial da bossa nova, um dos pais da moderna música popular brasileira, era visto agora como desatualizado, pela massa dos festivais da canção. [...] Nesse contexto, Tom Jobim tornava-se uma figura histórica: não a encarnação da história corrente como eram Chico Buarque, Caetano Veloso ou o próprio Geraldo Vandré, mas uma figura do passado, ou já atemporal, como Dorival Caymmi e Pixinguinha”. MACHADO, 2008, op. cit. p. 51.



Veloso, considerado então a liderança do grupo tropicalista. No entanto, na percepção de Caetano, “... houve um momento inicial da BN em que ela corporificava isso que o Gil chama de ‘exercício da liberdade’. Mas depois de um certo tempo, na medida em que a BN se institucionalizou e adquiriu uma aura de ‘seriedade’, ela começou a estancar essa liberdade”.<sup>296</sup> O próprio Jobim parecia ciente deste processo de institucionalização, embora a saturação comercial da bossa nova lhe indicasse uma ameaça para o prestígio cultural que aquela estética passou a galvanizar ao final da década:

Eu tenho um negócio importante a dizer a respeito da Bossa Nova, da mal chamada Bossa Nova. Primeiro lugar, muitas vezes dar nomes as coisas prejudica a compreensão. A Bossa Nova, por exemplo, aconteceu e isso todo mundo começou a chamar o negócio de Bossa Nova e surgiu aquela fase em que tinha advogado Bossa Nova, geladeira Bossa Nova, sapato Bossa Nova. Hoje em dia, Bossa Nova é uma palavra que perdeu o sentido. Se tornou uma palavra praticamente imprestável. Agora, sem dúvida que o movimento é importantíssimo.<sup>297</sup>

As especulações sobre o resultado do Festival também incorporaram outras discussões, na medida em que a vaia a Jobim também revelava o quanto a estética representada pelo compositor parecia deslocada historicamente naquele ambiente. Assim, avaliou-se que o projeto moderno representado pela bossa nova de Jobim e “... as inovações que começaram a se introduzir na música brasileira de uns anos para cá parecem ter esgotado gás. O processo evolutivo atingiu um ponto de inércia”.<sup>298</sup> A situação gerada pela vaia, portanto, criou novos questionamentos sobre as poéticas em jogo naquele momento e especial atenção foi conferida a uma fatura, fartamente explorada pela bossa nova: o lirismo. Assim, o jornal *Correio da Manhã* se perguntava: “*Chico Buarque e Tom Jobim foram estrondosamente vaiados no Maracanãzinho, aqui na Guanabara. Devemos também concluir que o público brasileiro condena o assim chamado lirismo de ambos?*”<sup>299</sup> A discussão sobre o lirismo poético de *Sabiá* colocava-a em franco contraponto à proposta de *Pra não dizer que não falei de flores*. Além disso, a perspectiva contida em *Sabiá* também não parecia em

<sup>296</sup> “Conversa com Caetano Veloso”, 06/04/1968. In: CAMPOS, 1993, op. cit., p. 202.

<sup>297</sup> Depoimento ao MIS-RJ. 1967.

<sup>298</sup> Anônimo, *Correio da Manhã*, 01/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>299</sup> Anônimo, *Correio da Manhã*, 01/10/68. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

sintonia com as propostas tropicalistas, em especial aquelas defendidas por Gilberto Gil. Alguns meses antes do episódio da vaia, Gil já havia avaliado que:

[...] existe na música brasileira e na internacional (com algumas exceções: dos EUA, dos Beatles) uma tendência geral a considerar o **lírico** como o dado fundamental da música ou da poesia musical. Ou seja, o que é considerado como material básico para a música popular é o lírico – o amor, a atitude contemplativa do homem em relação às coisas. Então, isso que a gente pretende hoje, incluir uma linguagem mais cruel, mais realista em relação ao homem.<sup>300</sup>

Assim, a conveniência do lirismo, entendido como um procedimento ligado à bossa nova e a Jobim na esfera da canção, parecia opor, assim como outras faturas, as tendências estéticas em disputa naquele momento. Nesta perspectiva, percebe-se como produção de Tom Jobim desse momento não esteve ligada diretamente nem ao grupo engajado, tampouco à vanguarda erudita aliada ao movimento tropicalista, que começava a revelar-se e capitalizar prestígio cultural. A disputa entre estas tendências colocava-se em termos de qual proposta assumiria a hegemonia dentro do cenário cultural, muito embora ambas as correntes trouxessem em si projetos estéticos onde imagens de brasilidade e modernidade figuravam como importantes vetores, ainda que com sinais aparentemente trocados. A força catalisada por estas perspectivas estéticas, ainda que desigual, acabou por relegar a perspectiva jobiniana a uma espécie de não-lugar histórico. No cenário cultural brasileiro de 1968 parecia não haver mais espaço para a bossa nova jobiniana.

Além disso, as relações de Jobim com o mercado musical no Brasil no período anterior a 1968, manifestas na política de lançamento de seus discos, revelam uma situação *sui generis*, pois foram balizadas pela ênfase na produção e divulgação de uma obra mais afeita ao gosto das audiências norte-americanas. No entanto, o mercado brasileiro apresentava outro movimento, pois os mecanismos de ação da indústria fonográfica diferiam daqueles encontrados nos Estados Unidos, em virtude de incorporarem o debate político em sua estratégia de expansão. Assim, se a preocupação com o mercado norte-americano compôs uma das faces da produção jobiniana no período, ao mesmo tempo também se revelou, um obstáculo para sua aceitação por aquela parcela do público brasileiro presente no “... *festival*

---

<sup>300</sup> “Conversa com Gilberto Gil”, 06/04/1968. In: CAMPOS, 1993, op. cit., p. 194.

[que] revelou um absoluto predomínio dos jovens. Eles eram maioria nas arquibancadas e também entre as dez canções classificadas”.<sup>301</sup>

A partir da repercussão no III FIC, *Sabiá* descreveu uma trajetória que a transformou em *standard* da música brasileira, recebendo inclusive versões em outras línguas. Ao longo de 1968 foi regravada outras cinco vezes,<sup>302</sup> embora Tom Jobim só tenha incluído sua interpretação da canção no disco *Stone Flower*, de 1970. Uma breve análise das diferenças entre a versão apresentada por Cinara e Cibele no III FIC e a gravação original de Jobim pode revelar algumas particularidades importantes para o entendimento não só das vicissitudes da canção no festival, mas também e principalmente, da interpretação conferida pelo compositor em sua versão.<sup>303</sup>

A primeira diferença notada é que *Sabiá* não foi apresentada no III FIC como ficaria conhecida depois, pois Tom Jobim incluiu um trecho à revelia de Chico Buarque, que avaliou “... o Tom aumentou a letra. Botou mais um pedaço da letra que não tinha e apresentou a música no FIC”.<sup>304</sup> O trecho em questão, inserido como última estrofe da canção, encaixando-se na estrutura musical da terceira parte era o seguinte:

*Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
E é pra ficar  
Sei que o amor existe e não sou mais triste  
E que a nova vida já vai chegar  
E que a solidão vai se acabar*

Qual o motivo desta modificação? Lorenzo Mammi observa com argúcia que Jobim teria percebido uma possível crise do seu projeto bossanovista *clássico*, calcado em um referencial contemplativo em relação a uma natureza edênica que convive sem problemas com a modernização em marcha. O compositor, ao ponderar sobre a obra, organizou um discurso onde o referencial natural já aparece deslocado, por meio de um lirismo “fora de lugar”, naquele contexto do festival:

<sup>301</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

<sup>302</sup> CABRAL, 1997, op. cit.

<sup>303</sup> No entanto, é preciso ressaltar a impossibilidade de uma análise pormenorizada da versão de 1968, uma vez que só nos foi possível encontrar um fragmento da mesma, em arquivo digital de vídeo, de qualidade sonora bastante comprometida. Disponível in: <http://www.youtube.com/watch?v=4LSNYQGow9U>

<sup>304</sup> CEZIMBRA, M., CALLADO, T., SOUZA, T., 1995, op. cit., p. 121. Também noticiada à época: “Tom Jobim terminou a letra de Chico que deixou inacabada, pois viajou antes para a Itália”. “Depois da vitória”, op. cit.

A música não era ainda Sabiá, nem voava. Era nova. Aqui em casa, há muito sabiá e muitas vezes, quando durmo tarde, conto umas dez qualidades de pássaros diferentes. Eu havia escolhido sabiá porque ele realmente é um cantor que chama a atenção. Gosta muito de minhoca e laranja. A música obedece a uma linha muito Gávea, com muita umidade, avenca, pássaros que piam de tarde, muito assim.<sup>305</sup>

Nesta perspectiva, *Sabiá*, mais que anunciar a experiência do exílio, como alguns cronistas sugeriram não sem certa razão, refletiria o fim de uma experiência estética para a qual o compositor não percebia retorno e que o incomodava justamente por isso. Jobim parecia vislumbrar o problema, avaliando Sabiá como “... *uma música lenta que eu admito até ser bonita, mas que exige certa atenção para ser ouvida. Não tem impacto. Transmite uma coisa quase secreta, para uma humanidade que já não tem tempo de ver e olhar coisas*”.<sup>306</sup>

Desta forma, a inclusão do trecho, em nítido contraste com o resto da letra da canção, remete a esta percepção e a tentativa de conciliação no plano musical entre a experiência da vida e a experiência estética. Na outra ponta, em uma perspectiva mais prosaica, também remete à experiência pessoal do compositor, seu exílio voluntário nos Estados Unidos, a saudade que sentia do Brasil e a expectativa de um retorno à vida boêmia que levava na zona sul carioca. Ambas as interpretações não são excludentes, ao contrário, compõem os fios da mesma trama, calcada na expectativa futura, de uma tentativa de retorno que se sabe de antemão fadada ao fracasso: a bossa nova e seu público não eram mais os mesmos. O Brasil tampouco.

Em um sentido mais profundo, o exame dos acontecimentos que culminaram com a vaia à *Sabiá* é ainda revelador de um quadro complexo, onde a canção popular revelou um intenso entrecruzamento de concepções estéticas, referentes a códigos musicais *stricto sensu*, com outros vetores, gerados principalmente em virtude do fenômeno do engajamento artístico. Ao mesmo tempo, estes eventos se revelaram um momento de encruzilhada para o próprio Jobim, com desdobramentos importantes para a sua trajetória artística nos anos 1970. No III FIC, as opiniões estéticas e políticas radicalizaram-se, e mesmo confundiram-se, gerando um embate entre expectativas distintas de envolvimento e atuação dos artistas em relação ao cenário político/ideológico da nação, às vésperas do AI-5. Isto porque o palco do

---

<sup>305</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

<sup>306</sup> “20 mil pessoas...”, op. cit.

festival, além de funcionar como arena de disputas entre tendências estéticas diversas, também acabou se constituindo um dos poucos espaços públicos para a discussão política, sufocada pelo governo militar com a prisão e o desaparecimento de lideranças consideradas “subversivas”. Em 1968, entretanto, a aliança entre classes médias, intelectuais e massas em torno de propostas de transformação social e política, tornaram-se especialmente problemáticas, na medida em que o novo regime cortava os canais de organização entre trabalhadores, camponeses, estudantes e intelectuais.<sup>307</sup> Desta forma, a consagração seguida da desmistificação da canção de Geraldo Vandré acabou revelando a crise do projeto de arte popular do CPC/UNE, cujo entendimento do nacional-popular atuava como referencial estético/ideológico para a produção musical de cunho engajado. O desfecho destas dinâmicas culturais efervescentes ocorreu de forma dramática com o fechamento dos canais de expressão popular, em virtude do recrudescimento do Regime Militar, com o AI-5. Este fechamento ocorreu principalmente com a censura seletiva das manifestações artísticas e com o exílio dos seus mais importantes agentes.<sup>308</sup>

Por outro lado, os debates sobre o engajamento em face da situação política, com seus reflexos no programa das variadas tendências estéticas em disputa, formavam um grande quadro, manejado – não sem tensões, ressalte-se – pela indústria do disco através da instituição dos Festivais.<sup>309</sup> Quadro este onde os compositores estavam inapelavelmente inseridos, na condição de protagonistas de disputas simbólicas entre tendências estéticas diversas no campo da música popular, embora nem sempre conscientes das dimensões mercadológicas envolvidas nelas. Esta especificidade tornava o cenário particularmente complexo e, no limite, acabou por esvaziar o formato do festival como ação prospectiva por parte da indústria fonográfica.

Neste sentido, convém analisar em uma perspectiva de maior duração as expectativas em jogo que colocaram em campos simbólicos opostos *Sabiá* e *Caminhando*. O sociólogo Marcelo Ridenti propõe uma possibilidade de aproximação teórica do conceito de *estrutura de sentimento*, cunhado pelo historiador inglês Raymond Williams para entender a formulação de um *imaginário crítico* no Brasil nos anos 60/70.<sup>310</sup> Ressalta que o termo difere

<sup>307</sup> CODATO, Adriano. *O Golpe de 1968 e o Regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas*. História: Questões & Debates, no. 40, 2004. DEHIS/UFPR.

<sup>308</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.

<sup>309</sup> NAPOLITANO, 1998a, op. cit.

<sup>310</sup> Ridenti destaca que, embora o conceito tenha sido pensado originalmente por Williams para o estudo da arte e literatura, seria uma boa ferramenta para analisar o surgimento de um “...*imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos 1970*”. RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: Tempo Social. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo. 2005, Vol. 17, no. 1, p. 81-110, p. 82.

de “visão de mundo” e/ou “ideologia” por não apresentar-se de maneira formal e/ou sistemática, mas por ser revelado em “... *significados e valores vividos ativamente*”, presentes em elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período. Assim, esta *estrutura de sentimento* articular-se-ia como uma resposta – nem sempre consciente por parte de seus elaboradores – a determinadas mudanças na organização social. Embora imperceptíveis aos seus agentes contemporâneos, tornar-se-iam visíveis quando absorvidas, por conexões, correspondências e mesmo, semelhanças de época.<sup>311</sup>

Ridenti observa como ponto em comum às manifestações artísticas da década de 1960 a presença que denomina “*estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária*”, revelada por um projeto ligado a uma (auto)crítica da modernidade capitalista, que visava interferir historicamente em busca de um “novo homem”, condutor de um novo tipo de desenvolvimento. No entanto, este novo homem é identificado com as comunidades rurais não contaminadas pela modernidade urbana capitalista, gerando um paradoxo: a valorização do passado – as “raízes populares nacionais” – como base para a construção do futuro – a revolução modernizante.<sup>312</sup>

Da fina argumentação de Ridenti, dois conceitos parecem adaptar-se ao problema do embate no palco do Maracanãzinho: primeiramente, a noção de que a *estrutura de sentimento* sofreria constantes clivagens pelas lutas e estratégias de reconhecimento e acúmulo de capital cultural no campo simbólico. Por outro lado, a *estrutura de sentimento* conformaria um fenômeno vasto, admitindo um gradiente de expressões, constituindo mesmo uma tipologia, da direita para a esquerda: “...*romantismo restitutionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico*”.<sup>313</sup>

Pode-se especular que a dinâmica daquele festival colocou perante a platéia do Maracanãzinho duas expectativas, ou duas *estruturas de sentimento* aparentemente conflitantes: de um lado a *canção de barricadas*, cuja mensagem anunciava a revolução popular iminente; de outro, a representação de uma estética cuja *modernidade* parecia, naquele momento e para aquela platéia, ultrapassada pela história, acrítica e desligada da “realidade nacional”. O que se deu, entretanto, foi uma dupla derrota.

<sup>311</sup> RIDENTI, 2005, op. cit.

<sup>312</sup> “*Vislumbra-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada Era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado*”. RIDENTI, 2005, op. cit., p. 84.

<sup>313</sup> RIDENTI, 2005, op. cit., p. 83.

Se *Caminhando* obteve a aprovação maciça do público naquele momento, outros fatores, como o AI-5, o recrudescimento da censura e mesmo sua própria postura, acabaram por levar ao colapso da carreira de Geraldo Vandré. Além disso, uma ampla operação cultural realizada pelos mais diversos agentes promoveu um profundo questionamento dos limites desta proposta estética, de que são exemplos os textos citados de Nelson Rodrigues e Fernando Sabino. Ressalte-se que, após a derrota em 1968, ocorreu um declínio da estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária no interior das esquerdas, na medida em que um de seus vetores, a modernização, foi implementada autoritariamente pela Ditadura. Nestes termos, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, com o desaparecimento de uma série de coordenadas históricas, modificou-se, e em seu declínio foi parcialmente absorvida pela indústria cultural, subtraindo a esta estrutura seus aspectos mobilizantes e críticos. No entanto, um elemento sobreviveu a esta transformação: a defesa da *brasilidade*, que passou a ser entendida pela indústria cultural como reserva de mercado, assumindo ainda outras conotações nos discursos artísticos.<sup>314</sup>

Na outra ponta, se a derrota de *Sabiá* acabou por determinar os limites da proposta modernizante presente na estética bossanovista representada por Jobim, ela detonou também qualquer possibilidade de hegemonia dentro do campo, que passou, após um breve período de desorganização, a abrigar um grande leque de tendências. Neste processo, novos agentes e todo um novo arsenal retórico assumiram a ponta dos processos de reconhecimento do campo musical. No plano pessoal, embora esta derrota tenha suscitado a *rehabilitatio* de Jobim, através de uma ampla operação nos jornais, ela revelou ao compositor a necessidade de reinvenção, que inicialmente passou por uma atitude nitidamente defensiva. E foi justamente pela absorção e reiteração de um determinado discurso da *brasilidade*, em uma leitura absolutamente pessoal, que Tom Jobim organizou as bases de sua produção musical ao longo da década de 1970.

---

<sup>314</sup> RIDENTI, 2005, op. cit.

### **3. *Stone Flower*: novos caminhos da estética jobiniana.**

A gente faz uma batidinha de bossa nova e, no dia seguinte em que os americanos copiam, você é acusado de os americanos já terem feito aquela batida. A gente sempre fica por baixo, de subdesenvolvido, não é? [...] O americano pode passar 20 anos no Brasil e voltar pra lá que ninguém vai chamá-lo de 'brasileiro'. Jobim in: Pasquim, outubro de 1969, apud CABRAL, 1997, op. cit. p. 287.



### 3.1. Música brasileira no pós 68

As dinâmicas conjunturais derivadas do corte histórico de 1968 geraram uma aparente desorganização do ambiente cultural brasileiro, com o recrudescimento do autoritarismo e da censura possibilitados pela edição do quinto Ato Institucional. No cenário musical, a ação conjunta destas forças redundou em prisões e exílios de alguns dos principais nomes então vinculados ao espaço da MPB, acendendo um sinal de alerta tanto para a crítica musical como para a indústria fonográfica.<sup>315</sup> Neste período, Tom Jobim elevou a estatística dos artistas ausentes do país, envolvendo-se na produção da trilha sonora para o filme *The Adventurers*, que demandou uma mudança para Londres de cerca de seis meses durante 1969.<sup>316</sup> Jobim só voltaria ao cenário brasileiro com obras inéditas ao final de 1970.

A parceria cinematográfica em *The Adventurers* constituiu um importante laboratório, exigindo do compositor a articulação de outro tipo de tratamento para o material sonoro, para além do plano cancional. Temas originais passaram por novos desenvolvimentos, alterações e cortes, de maneira a adaptarem-se para a linguagem cinematográfica. Outras três composições, que foram compostas originalmente para o filme, foram posteriormente gravadas em *Stone Flower*. A colaboração em *The Adventurers* também contribuiu para consolidar externamente o nome de Jobim em um espaço paralelo aparentemente desvinculado das dinâmicas do cenário musical brasileiro.<sup>317</sup> A partir desta trilha foram gestados dois novos trabalhos, para o filme *Crônica da Casa Assassinada*, de Paulo César Sarraceni, premiado, e para o documentário em vídeo *Tempo do Mar*, de Pedro Morais.<sup>318</sup>

<sup>315</sup> STROUD, 2008, op. cit.

<sup>316</sup> *The Adventurers*, 1970, Paramount. O filme foi considerado na época uma produção menor, sem o orçamento e a visibilidade de outras produções para as quais o compositor já havia recusado convites. Segundo Sérgio Cabral: “Seus amigos receberam a notícia com surpresa. Afinal, o compositor havia recusado fazer o mesmo em filmes muito mais importantes como *A pantera-cor-de-rosa* e *O exorcista e*, além disso, Louis Gilbert não era exatamente um cineasta do primeiro time do cinema mundial, apesar do sucesso obtido com o filme *Alfie*”. CABRAL, 1997, op. cit., p. 285.

<sup>317</sup> A produção de Jobim para o cinema é um assunto que, por si, renderia questões para uma pesquisa de maior fôlego. Até 1973, o compositor já havia colaborado com várias produções, sendo *The Adventurers* seu segundo filme internacional: *Pista de Grama* (Brasil, 1958, Haroldo Costa); *Orfeu Negro* (Itália/França/Brasil, 1959, Marcel Camus); *Pluft, o Fantasminha* (Brasil, 1961, Romain Lesage); *Porto das Caixas* (Brasil, 1961, Paulo César Sarraceni); *Copacabana Palace* (Brasil, 1962, Stefano Vanzina); *Garota de Ipanema* (Brasil, 1967, Leon Hirszman); *The Adventurers* (Inglaterra, 1970, Lewis Gilbert); *Tempo do Mar* (Brasil, 1970, Pedro de Moraes); *A casa assassinada* (Brasil, 1971, Paulo Cesar Sarraceni); *Sagarana: o Duelo* (Brasil, 1973, Paulo Thiago). Todavia, é preciso avaliar com precisão as diferenças entre estas colaborações, pois para algumas obras foram apenas cedidas canções já prontas, para outras, foram feitos arranjos originais, e para outras ainda, foram criados temas originais, canções e seqüências.

<sup>318</sup> A música para *Crônica da Casa Assassinada* foi premiada pelo Instituto Nacional de Cinema, com a Coruja de Ouro, além do Grande Prêmio do VII Festival de Cinema de Brasília, ambos em 1972. CABRAL, 1997, op. cit.,

Estes trabalhos, portanto, além de redundarem em novas perspectivas poéticas para o compositor também angariaram reconhecimento crítico em instâncias oficiais, ainda que ligadas ao universo cinematográfico.

Todavia, convém avaliar qual o alcance efetivo das propostas musicais agenciadas tanto na trilha sonora de *The Adventurers* como no álbum *Stone Flower*. Estes trabalhos, bem como aqueles direcionados para cinema e vídeo podem não ter alcançado a mesma visibilidade comercial dos outros álbuns do compositor. É possível ainda que a trilha cinematográfica de *The Adventurers* sequer tenha sido editada comercialmente no Brasil, ou, se o foi, isto aconteceu em um período bastante posterior ao do lançamento do filme. Por sua vez, *Stone Flower* foi provavelmente lançado comercialmente no Brasil em dezembro de 1970. De fato, uma complicada e relativamente ineficiente distribuição no mercado brasileiro parece ter marcado, com algumas exceções, as demais produções de Jobim durante década de 1960, pois nem sempre as datas de lançamento de seus discos foram coincidentes, nos Estados Unidos e no Brasil. A rigor, a maior parte das gravações e lançamentos se deu inicialmente em solo americano, sendo posteriormente trazidos e editados no Brasil. Entretanto, as edições brasileiras destes discos nem sempre tiveram datas claras de lançamento, sendo que algumas foram trazidas ao país com atrasos consideráveis.<sup>319</sup> Esta percepção é em parte sugerida pela avaliação das datas conhecidas de alguns lançamentos, mas também em função de uma fonte que colabora para este entendimento, na medida em que expõe a fragilidade da política de distribuição por outro ângulo:

Prezado Maestro [...] Em 21 de setembro deste ano, li num artigo do crítico musical Eduardo Athayde os melhores elogios para o LP da trilha sonora do filme 'The Adventurers', lançado nos Estados Unidos e até hoje o disco não foi editado no Brasil. Dias depois, li no jornal 'O Globo' que havia sido lançado nos States o LP 'Stone Flower', que também não saiu no Brasil. Finalmente, na semana próxima passada, soube do lançamento, nos Estados Unidos, do LP 'Tide'. Isto, Maestro, sem contar com o LP 'A certain Mr. Jobim', que para obtê-lo, este brasileiro pobre teve que pagar CR\$ 45,00, mandando importá-lo. Mas eu quero adquirir também os LPs intitulados

---

p. 300. Além disso, Jobim recebeu prêmio de melhor música no 1º. Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, no Rio Grande do Sul. Anônimo, *Jornal do Brasil*, 15/01/73, pag. 16.

<sup>319</sup> Infelizmente, um catálogo com uma relação completa e com dados precisos, inclusive de datação, sobre as obras de Jobim lançadas no Brasil ainda está em estágio embrionário, não obstante os esforços de Paulo Jobim, Jairo Severiano e outros colaboradores. Um primeiro levantamento da discografia de Jobim, realizado por Jairo Severiano, Vera Alencar, José Domingos Rafaelli e Paulo César de Andrade foi publicado em 1987, no lançamento do disco *Jobim Inédito*. Sérgio Cabral também publicou uma listagem, com o itinerário das canções de Jobim, inclusive suas regravações por outrem. A biografia de Jobim publicada por Helena Jobim também traz um desenvolvimento do catálogo publicado em 1987. Entretanto, a comparação entre estas três fontes revela sérios desencontros, principalmente de datação.

‘The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim’ e ‘Love, Strings and Jobim’, que também não foram editados no Brasil. Os poucos discos seus que foram lançados aqui, eu os tenho. Mas, e os outros, Maestro? Eu desejo possuir toda a sua obra! É um direito que me assiste como brasileiro. Por que é que eu tenho que pagar um preço tão alto por um disco de um músico brasileiro de talento, enquanto o nosso mercado está cheio de discos horríveis de músicos estrangeiros inexpressíveis, salvo raras exceções?<sup>320</sup>

Este é um documento aparentemente isolado, imerso na correspondência do compositor e arquivado no IACJ. No entanto, e ainda que resguardada a tonalidade um tanto nacionalista e apaixonada da carta, ela sugere a existência de uma dificuldade, de uma ausência de oferta de obras do compositor no mercado do Rio de Janeiro. Tal impressão é também confirmada pelo texto de Carlos Lacerda, na introdução a uma entrevista concedida por Jobim à revista *Manchete*, em 1970. Nela, Lacerda menciona um passeio seu a uma loja em Copacabana, em busca de discos do compositor, revelando que “... *Discos de Tom Jobim? Tinham um, o último, gravado nos Estados Unidos: Wave, aliás, uma beleza. No mais, tinham outro, com apenas duas ou três músicas de Tom. O resto ficou de fora*”.<sup>321</sup>

Assim, ao que parece, a distribuição comercial dos discos de Tom Jobim no Brasil ficou sujeita a acordos pontuais entre as gravadoras norte-americanas e empresas brasileiras. Seus lançamentos editados no país durante este período foram realizados por pelo menos quatro selos e/ou companhias: Elenco, Fermata, CBD (Companhia Brasileira de Discos) e Polydor-Philips. Ainda que sejam virtualmente inexistentes as informações acerca da tiragem de cada edição, é possível que estas nem sempre tenham merecido uma distribuição eficaz, tanto em número quanto em disponibilidade nos pontos de venda. Esta inconstância, aliada à falta de maiores informações sobre estes lançamentos, reforçam a hipótese de que a política geral que balizou o lançamento comercial das obras de Jobim teve como foco principal o mercado norte-americano. Assim, a penetração comercial do compositor no Brasil ao longo da década de 1960 foi se rarefazendo, sendo poucos os aficionados que tinham disposição e recursos para enfrentar a penosa rotina dos trâmites legais dos processos de importação da época. Para além do plano individual, contudo, é possível que a ausência de Jobim seja sintomática de um fenômeno de maior amplitude, ligado à percepção de um desinteresse progressivo pela estética bossanovista a ele associada no Brasil ao final da década de 1960. De qualquer maneira, estas dificuldades somadas colaboravam para tornar ainda mais

<sup>320</sup> Carta de “PR”, 18/11/1970. Arquivo IACJ, Coleção Correspondência, código cp00424.

<sup>321</sup> “A vida numerosa e tensa de Antonio Carlos Jobim”, Carlos Lacerda, *Manchete*, circa 1970.

concreta a sensação de que o compositor se recolhera em um auto-exílio, privilegiando os mercados internacionais em detrimento do público de seu próprio país.<sup>322</sup>

No entanto, convém ressaltar que a alternativa do exílio e/ou do auto-exílio também foi reforçada pelo cenário sócio-político do Brasil no período pós AI-5 e o recrudescimento da censura aos artistas. Embora a opção de Jobim em explorar mercados externos não tenha, aparentemente, ligação com fatores que não os apenas estritamente profissionais, a sua ausência do cenário musical brasileiro coincidiu com a de outros tantos músicos e compositores forçados a tal por razões eminentemente políticas. Além disso, o episódio da vaia no III FIC não pode ser subestimado, e a ausência do compositor também pode ter sido interpretada como um ressentimento, fato, aliás, aventado à época do Festival. Por uma razão ou outra, afinal, subsistia a dificuldade prática das audiências em acompanhar o trabalho de seus artistas preferidos, como atesta a carta citada para o caso específico de Jobim. Sabe-se também que o exílio, voluntário ou não dos artistas, gerava toda sorte de dificuldades para as gravadoras, conforme o depoimento do então presidente da multinacional do disco Philips, André Midani:

[...] eram várias as fotografias em preto-e-branco dos artistas do selo Philips que estavam exilados. Pois, além de Caetano e Gil, a Nara também já tinha ido se refugiar em Paris com o marido Cacá Diegues. ‘E se os militares exilassem também a Elis?’ Essa pergunta me fez perceber que eu dirigia uma empresa de muitos artistas que **podiam desaparecer do cenário musical por estarem ausentes**; que a ditadura militar poderia durar a vida toda; e que eu tinha uma responsabilidade moral, artística e financeira para com eles e para com a gravadora. Fazia-se necessário inventar um novo *modus vivendi*, em que a empresa se comportaria como a multinacional que de fato era e utilizaria todos os meios à sua disposição em outros países para esses artistas seguirem suas carreiras, de uma maneira ou de outra.<sup>323</sup>

Assim, na percepção da própria indústria fonográfica havia a preocupação com a ausência dos artistas do cenário musical nacional, o que acarretava problemas para a organização destas empresas como um todo, dificultando a realização de lucros de seus

---

<sup>322</sup> Some-se a isso a famosa frase, nunca confirmada – tampouco negada – e atribuída a Jobim, que fazia piada sobre a preocupação então candente com a perturbação da hegemonia da MPB no cenário musical com a ascensão da Jovem Guarda. Sobre a pergunta que tomou conta de corações e mentes no período de 1965-1967 e chegou a ser tema de intensos debates na revista *Civilização Brasileira*, sobre “qual caminho a seguir”, Jobim teria dito que “... a melhor saída para a música brasileira é o Galeão”.

<sup>323</sup> MIDANI, 2008, op. cit. p. 118-119, grifo nosso.

principais produtos.<sup>324</sup> Disso, pode-se avaliar que tal dificuldade só aumentava em se tratando de artistas sem uma estrutura de distribuição regular e efetiva no país, como parece ter sido o caso de Tom Jobim no período anterior a 1970. Mas o reordenamento do campo musical após o corte registrado em 1968, com o fortalecimento da MPB como instituição sociocultural relevante em várias instâncias gerou uma reviravolta neste quadro. Pois a partir do começo da década de 1970 a indústria fonográfica passou a explorar de forma mais sistemática as diversas tendências estéticas que se abrigaram sob o rótulo MPB. Este movimento contribuiu para integrar a MPB, pacificando um campo até então fraturado por disputas estilísticas e, ao mesmo tempo, recortando progressivamente seu diapasão em direção a uma segmentação ainda mais complexa. Neste processo, a MPB tendeu a incorporar simultaneamente uma visão “oficial” de certa tradição musical brasileira marcada pelo samba, pelo choro e estilos regionais do Nordeste, dos quais se colocou como continuação lógica, além de abrigar estéticas “modernas”, mais conectadas com as tendências do pop internacional, ao experimentalismo da vanguarda erudita, etc.<sup>325</sup>. Assim, o processo de institucionalização da MPB atuou como uma força centrífuga, incorporando estéticas e artistas que de alguma maneira dialogavam com estes pólos da tradição e da modernidade, e ao mesmo tempo estavam inseridos no contexto sociocultural do Brasil daquele momento histórico.

Neste sentido, a idéia de um retorno dos principais artistas da MPB então exilados passou a ilustrar este fortalecimento da sigla perante suas audiências, catalisando uma identificação entre artistas e públicos potenciais. Ao mesmo tempo, este retorno representou um reforço para a simbologia de luta contra o autoritarismo que balizou a relação entre MPB e política no período.<sup>326</sup> Finalmente, esta conjuntura se revelou especialmente interessante também para a indústria fonográfica, na medida em que cristalizou uma simbologia adicional aos produtos por ela comercializados.

Neste contexto Jobim articulou a produção do disco *Stone Flower*, seu sexto LP solo, gravado nos Estados Unidos entre abril e maio de 1970 para o selo CTI Records, de Creed Taylor, o mesmo produtor que já havia lançado o primeiro LP de Jobim, além de outros artistas da bossa nova nos EUA desde 1963. Este trabalho foi incorporado como parte de um

---

<sup>324</sup> NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>325</sup> Sobre o processo histórico de institucionalização da MPB como consequência lógica das tradições musicais brasileiras, STROUD, 2008, op. cit.

<sup>326</sup> Sobre o contexto da MPB em meio ao autoritarismo político da década de 1970, NAPOLITANO, 2002a, op. cit.; NAPOLITANO, 2010, op. cit.

contrato com o selo CTI, inaugurado por *Wave* seguido por *Tide*.<sup>327</sup> *Stone Flower*, todavia, revelou diferenças em relação aos dois outros álbuns e a comparação entre eles reforça esta perspectiva. *Tide* explorou temáticas muito próximas a *Wave* e as próprias obras que dão nome aos discos são, na realidade, a mesma, sendo que *Tide* é uma espécie de desenvolvimento variado do tema gravado sob o nome de *Wave*. *Tide*, contudo, apresentou uma sonoridade diferente, articulando os timbres orquestrais a uma concepção geral mais jazzística, incorporando um naipe de flautas e também, com maior espaço para os improvisos solistas. Além disso, apresentou maior vigor na seção rítmica, incluindo percussões variadas além da bateria, ainda que o referencial rítmico do disco em geral reitere um paradigma divisivo característico.<sup>328</sup>

É compreensível que o delineamento geral da trilogia *Wave*, *Tide* e *Stone Flower* seja praticamente todo instrumental, com apenas três obras cantadas.<sup>329</sup> Isto também pode ser entendido como resultado da saída de Jobim de uma *major*, onde realizara seus dois discos anteriores, eminentemente cancionais, para um selo subsidiário especializado em música instrumental e jazz, em condições aparentemente inferiores.<sup>330</sup> Mas estes discos também apresentam registros de uma série de temas instrumentais compostos entre as gravações de seus trabalhos solo para a gravadora Warner e para Frank Sinatra, bem como composições destinadas ao cinema.

De maneira geral, existem muitas diferenças timbrísticas, interpretativas, texturais, formais, etc., entre estes três discos, que também podem ser entendidos como fontes de uma rota percorrida por Jobim, na ampliação dos paradigmas sonoros e simbólicos da estética clássica da bossa nova. Nesta perspectiva, e a partir da comparação entre estes e outros parâmetros, percebe-se em *Wave* a reiteração da sonoridade bossanovista já consolidada no primeiro álbum do compositor de 1963; em *Tide*,<sup>331</sup> uma tentativa de fusão daquele modelo

---

<sup>327</sup> *Tide* e *Stone Flower* foram gravados em apenas sete dias. Em carta ao filho Paulo Jobim, Tom comentava que sobre o estúdio de Rudy Van Gelder, onde se deram as gravações: “Oito canais e o Rudy é ótimo engenheiro. Há gente em N.Y. gravando com 16 canais”. Apud, JOBIM, 2001, op. cit., vol. 3, p. 19.

<sup>328</sup> A seção rítmica ficou a cargo dos músicos João Palma, Everaldo Ferreira e Aírto Moreira. O elenco brasileiro do disco ainda contou com Hermeto Pascoal, nas flautas e Eumir Deodato, responsável pelos arranjos, regência, além de tocar piano e violão em algumas faixas. JOBIM, 2001, op. cit., vol. 3.

<sup>329</sup> Ao todo, são apenas três composições cantadas, *Lamento no Morro* em *Wave*; *Aquarela do Brasil* e *Sabiá* em *Stone Flower*.

<sup>330</sup> Segundo Sérgio Cabral: “... os dois discos gravados para a A&M seriam motivo de muito desgosto para Tom, porque Creed Taylor não cumpriu sequer o péssimo acordo que fez com ele. Segundo o acordo, Tom somente seria remunerado depois de pagas todas as despesas feitas com os discos. Tom levou vários anos sem ver a cor do dinheiro”. CABRAL, 1997, op. cit. p. 290.

<sup>331</sup> Cacá Machado tende a considerar as diferenças de sonoridade entre *Wave* e *Tide* como consequência das perspectivas estéticas dos diferentes arranjadores que colaboraram com Jobim. Nesta perspectiva, Claus Ogerman teria sido o arranjador que melhor traduziu as sonoridades imaginadas por Jobim, pois “... soube dar o peso certo da orquestra: essencialmente flautas, trompas e cordas. Tudo sempre soando fluido, com poucos

com interpretações e timbres mais conectados à tradição do jazz; e, finalmente, em *Stone Flower*, um trabalho de transição e releitura destes elementos com outros, aparentemente inéditos na produção do compositor.

Em seu repertório, *Stone Flower* trouxe quatro obras originais, especialmente escritas para esta gravação: *Tereza My Love*, *Choro*, *Andorinha* e a faixa título. Outras três composições foram regravadas a partir de originais escritos para a trilha sonora do filme *The Adventurers: Children's Games*, *Amparo* e *God and the Devil in the land of the Sun*. Além disso, duas canções foram gravadas: *Sabiá*, composta em parceria com Chico Buarque de Hollanda, e *Aquarela do Brasil*, do compositor mineiro Ary Barroso. Entre obras mais afeitas à estética bossanovista *tout court*, este disco apresentou como novidade, novas temáticas e tratamentos relativamente inéditos na produção de Jobim, especialmente aquela destinada ao mercado americano, como os temas *Stone Flower* e *God and the Devil in the land of the Sun*. Como fatura geral do disco, Jobim mobilizou procedimentos composicionais que ampliaram o universo sonoro até então explorado por ele, adensando estruturas, incorporando outros timbres, desenvolvimentos e citações. Neste processo o compositor agenciou um tipo aparentemente inédito de retórica, a partir de sua sintaxe habitual, incorporando idéias só utilizadas anteriormente em contexto orquestral: especialmente em *Brasília – Sinfonia da Alvorada* e o prelúdio *Lenda*. Além disso, como sugeriu Celso Loureiro Chaves, Jobim antecipou nesse trabalho alguns gestos melódicos, constâncias rítmicas, utilização de certos timbres percussivos, entre outros, que viriam a ser utilizados na canção *Matita Perê*, do álbum homônimo de 1973.<sup>332</sup> Em *Stone Flower*, todavia, a disparidade das fontes e referências ainda é organizada em torno de um universo de obras de pequena envergadura, em geral constrictas em torno de um padrão temporal de três minutos ligado ao universo cancional, como, aliás, em *Wave* e *Tide*. Por outro lado, em alguns casos, a dimensão temporal destas obras encobre um adensamento geral de parâmetros timbrísticos, texturais, formais, interpretativos e referenciais. Este adensamento parece ser a marca fundamental do disco como um todo, revelando possibilidades poéticas em gestação em meio a faturas já de todo conhecidas do compositor.

Nesta perspectiva, *Stone Flower* pode ser entendido como a resultante sonora de um aparente impasse nas possibilidades de realização da estética bossanovista tal qual esta vinha

---

*ataques ou convenções rítmicas abruptas*". Ogerman teria, portanto, "imprimido uma sonoridade sofisticada e elegante em seus discos". Já os arranjos produzidos em parceria com Eumir Deodato seriam diferentes por incorporarem "... uma sonoridade que valoriza o groove rítmico, com a atmosfera de jazz-funk característica da época". MACHADO, 2008, op. cit. p. 47.

<sup>332</sup> CHAVES, 2008, op. cit.

sendo explorada por Jobim até então. Isto é, a produção incluída em *Stone Flower* é sintomática deste impasse, justamente ao apontar para tentativas de incorporação de outras alternativas. A percepção de uma crise daquele paradigma estético intimamente ligado a um projeto modernizante de identidade, que parece ter se galvanizado ao final da década de 1960 e dramaticamente exposto no III FIC, pode ter suscitado a Jobim uma reavaliação de suas poéticas. Neste sentido, *Stone Flower* apontava para uma tentativa de recuperação do prestígio do compositor e de uma maior identificação com o público brasileiro, que àquela altura incorporava novos contingentes. Em suma: com *Stone Flower*, Jobim ambicionava implicitamente retomar a identificação de sua música com uma noção de brasilidade aparentemente perdida, no caldeirão que se transformara o cenário musical do Brasil no contexto do imediato pós 68.

Este disco, portanto, é especialmente importante justamente porque pareceu abrigar um número até então inédito de experimentações por diferentes caminhos, em suas nove faixas. Cinco delas parecem constituir espinha dorsal do disco: a releitura de *Aquarela do Brasil*, os temas instrumentais *Choro*, *Stone Flower*, *God And The Devil In The Land Of The Sun*, e finalmente, *Sabiá*. Estas obras estabeleceram diferentes clivagens entre o modelo bossanovista, delineado no restante do repertório do disco e outras temáticas, além de apropriações e redefinições de sentido para sonoridades ligadas às tradições do samba, do samba-canção, do choro, do baião e do folclore. Assim, o disco *Stone Flower*, pode ser lido (e ouvido) como uma tentativa de síntese, onde elementos específicos incluídos nas obras propõem conexões com projetos de *brasilidade* mobilizados em outras temporalidades, ao mesmo tempo em que o filtro *moderno* da estética bossanovista sofre interferências. Nesta perspectiva, pode-se perceber que alguns eixos temáticos e estéticos orientam o conteúdo e a forma das obras gravadas.

### 3.2. A bossa nova clássica

Duas obras parecem reverberar as faturas da estética clássica da bossa nova jobiniana: *Tereza my love* e *Andorinha*. A primeira delas abre o disco, um tema instrumental composto de duas partes distintas, organizadas em períodos de 16 compassos cada uma delas. Sua simetria formal remete à preocupação estrutural que constituiu um dos alicerces da estética



bossanovista e seu material melódico básico é um intervalo de terça, a partir do qual, praticamente toda a primeira seção é construída.



Exemplo 2 - Intervalo melódico de terça, motivo seminal da seção A – *Tereza my Love*.

As diferentes aparições deste intervalo ao longo da seção A geram um motivo melódico, que repetido sob um ritmo invariável se desdobra em um período descendente. Por sua vez, esta linha melódica ambígua se mescla, de maneira quase contrapontística, com uma marcha harmônica adensada, acrescida de tensões e repleta de resoluções cadenciais inesperadas e interpolações de acordes não diatônicos à tonalidade. Mesmo os acordes de tônica e dominante da tonalidade de *ré maior* sob a qual está escrita a seção A sofrem alterações de modo, borrando a percepção de suas funções.<sup>333</sup> Já a seção B de *Tereza my Love* é tonalmente menos ambígua, ainda que modulante, e seu material melódico delimitado em frases de quatro compassos, repetidas em seqüências descendentes de tom.



Exemplo 3 – Frase melódica da seção B.

Estruturalmente, *Tereza my Love* já aponta procedimentos característicos do processo composicional de Jobim, como a opção por elementos mínimos como geradores de motivos melódicos: notas e/ou intervalos repetidos sob uma constante rítmica; construção de seqüências melódicas, transposição de frases e motivos. Por sua vez, o registro interpretativo oferece outros elementos para uma análise do sentido final fixado na obra. Ocupando pouco mais de quatro minutos, o tema se inicia com piano e violão atacando em bloco sobre a figura rítmica do tema da seção A. Esta introdução é adensada nos quatro compassos seguintes, pela entrada da seção rítmica: bateria, percussão e contrabaixo acústico preparando a entrada do trombone solista. Todos estes elementos, combinados, colaboram para consolidar um registro

<sup>333</sup> Já na introdução, as harmonias de tônica e da dominante são perturbadas por sucessivas inversões e mudanças de modo: no quarto compasso a dominante, *lá* [A7(13)] se transforma em um acorde menor com sétima, acrescido de tensões [Am7(b13)]; logo em seguida, nova mudança, desta vez da tônica, que de maior passa a menor.

timbrístico sutilmente articulado com o esquema rítmico típico da bossa nova. Pois a divisão rítmica do tema da seção **A**, adensada por piano e violão, nada mais é que a parte inicial daquele modelo rítmico característico da “batida” da bossa nova, especialmente notado nas acentuações no aro da caixa da bateria.



Exemplo 4 – Divisão rítmica do fraseado *Tereza my Love*, seção A

Isto quer dizer que o tema de *Tereza my Love* aparentemente reforça três paradigmas bossanovistas: melodicamente, a partir da derivação de um intervalo seminal, que se desdobra em múltiplas e simétricas combinações; timbristicamente, repetindo a formação instrumental de base que notabilizou o estilo; ritmicamente, como reiteração de um paradigma divisivo. No entanto, o registro aparentemente bossanovista sofre algumas perturbações, observadas especialmente no contrabaixo acústico e o triângulo. O primeiro, em função do seu desenho rítmico, cujas figuras pontuadas remetem às linhas de baixo do samba-canção; o segundo, pelo seu timbre inusitado e quase inédito na textura bossanovista. Por outro lado, o registro timbrístico inicial é adensado na entrada da seção **B**, revelado pelo do recurso de pergunta e resposta entre o duo de flautas e o trombone. Este adensamento intensifica-se ao longo desta seção, delimitando um novo padrão de textura, no contraponto entre os sopros, embora não ocorra um aumento substancial da intensidade sonora. O corte timbrístico que o caracteriza o final da seção conduz a um *chorus* de improvisação onde o piano assume a condição de solista.

Cabe ainda uma avaliação do sentido das improvisações solistas. Em ambas as repetições da estrutura formal da parte **A**, sobre as quais improvisa, o piano de Jobim limita-se a rerepresentar o material temático, no seu característico “*one finger piano*”; de forma literal na primeira vez e elaborando pequenas variações na segunda. A seção de solos improvisados que ocorre após a reexposição do tema original da seção **B** ainda apresenta outras diferenças. Ela não se realiza sobre a seção **A**, quebrando a estrutura formal esperada; os improvisos que seguem a partir daí a cargo do trombone e sobre a estrutura da seção **B** já não mais se realizam sob o signo da *variação contida* do modelo jobiniano. Ao contrário, os solos que conduzem para o final em *fade out* são mais afeitos à tradição jazzista e revelam tendência ao

virtuosístico. Esta ambigüidade com relação ao sentido do improviso marca este tema, reiterando, no plano interpretativo como *Tereza my Love* se mostra uma tentativa de síntese do padrão bossanovista, que é perturbado por diferentes ângulos. Estas interferências, particularmente aparentes sob o ponto de vista formal, timbrístico e interpretativo, remetem a outros signos musicais, deslocados do *ethos* bossanovista.

Juntamente com *Tereza My Love*, *Andorinha* explorou um paradigma da bossa nova, enfatizando uma economia geral de elementos que reitera a opção pela elaboração do discurso musical a partir de um mínimo de materiais. Assim, ainda que o esquema formal do tipo **AABA'C** pareça sugerir um transbordamento, isto não ocorre justamente em função de as seções se diferenciarem apenas em detalhes de contorno e direção dos finais de frases. Esta economia geral também é observada no material melódico gerador dos temas das seções. Nas seções **A** e **A'**, o tema é construído a partir da repetição de uma única nota, que se transforma em uma pequena linha descendente: *láb – solb – fá – mib – (sib) – dó*:

Exemplo 5 – *Andorinha* – Frase inicial das Seções **A** e **A'**.

Já o material melódico das seções **B** e **C** também é organizado segundo esta orientação: em **B** uma frase de dois compassos, de caráter cromático, que é repetida como seqüência, transposta simetricamente por tons abaixo; em **C**, a mesma idéia melódica é variada em seu direcionamento, também caminhando por seqüências.<sup>334</sup> Ao mesmo tempo, o tratamento harmônico opera um adensamento geral das freqüências, com vários casos de substituições de acordes e inclusão de tensões como nonas maiores e menores [9 e b9], décimas primeiras justas e aumentadas [11 e #11], além de décimas terceiras [13], não raro aparecendo simultaneamente todas estas tensões:

<sup>334</sup> A seção C também pode ser vista somente como uma variação melódica de B, uma vez que harmonicamente, os trechos são idênticos.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains six measures of music with the following chord symbols above them: Gm7(b5), C7(13), C7(#11), Fm7(b5), Bb7(13), and Bb7(#11). The second staff starts with a measure marked with a '5' (finger number) and contains three measures with chord symbols Ebm7(b5), Ab7(13), and Ab7(#11) above them. The melody consists of eighth and quarter notes, showing chromatic and descending patterns.

Exemplo 6 – *Andorinha* – Seção **B** - Procedimento de seqüências melódicas cromáticas e descendentes.

Estes caracteres técnicos apontam para duas interpretações: o fluxo melódico é preponderante, mas a melodia só ganha seu sentido completo por meio da interação com a harmonia; esta revela e reforça as sutilezas daquela, incorporando novos sentidos para frases e motivos onde ocorre o predomínio da repetição. Esta técnica, por sua vez, reflete um procedimento muito caro à estética bossanovista articulada por Jobim: a economia de elementos na constituição dos modelos melódicos, onde mínimos acontecimentos horizontais são constantemente perpassados por mudanças verticais significativas. Tocada isoladamente, a melodia revela esta economia nas contínuas repetições, e nos poucos saltos intervalares que caracterizam tanto a íntegra das seções **A** e **A'** como também as seqüências melódicas das seções **B** e **C**. Em síntese: uma simplicidade melódica que é amparada por um contínuo adensamento harmônico.

Além disso, estas técnicas compositivas que organizam o discurso musical despidido de excessos de *Andorinha* no plano estrutural são reiteradas no registro interpretativo, especialmente pelo arranjo enxuto, com reduzido grupo instrumental. Assim, o piano elétrico apoiado somente por contrabaixo acústico e bateria, apresentando de um único fôlego todas as seções da obra sem inserções de outros timbres, reforça uma diretriz composicional fundamental traçada de antemão. Esta intenção faz do piano de Jobim o único condutor da melodia e também do suporte harmônico, de maneira que ambas, harmonia e melodia, aparecem particularmente conectadas. Mesmo a entrada do trombone e das flautas como solistas nas seções **B** e **C** mantém esta conexão, pela proximidade timbrística entre todos estes instrumentos: o contraste é mínimo. Já a seção rítmica atua de um modo que parece ter como função primordial destacar o timbre e as figuras descritas pelo piano solista, sem qualquer variação de intensidade sonora. Para tanto, a bateria tocada com escovinha descreve uma célula rítmica constante ao longo de toda a gravação, enquanto o contrabaixo acústico

desenvolve uma linha também quase invariável, em que notas pontuadas novamente remetem ao paradigma do samba-canção. Esta interação entre os instrumentos da seção rítmica gera, contudo, um discurso rítmico híbrido que tende a aproximar, diluindo, os regimes de acompanhamento tanto do samba-canção como, também, os paradigmas rítmicos do samba bossanovista. Por sua vez, este hibridismo rítmico recorta uma atmosfera timbrística vazada, quase sempre pautada pelas sonoridades graves e pouco incisivas, de ataques imprecisos, e por um padrão invariável de dinâmica. Neste sentido, a escolha do piano elétrico justifica-se como um elemento fundamental para os resultados obtidos, dadas suas características timbrísticas e também a diferença na projeção dos ataques e na sustentação das notas, em relação ao piano acústico. Em síntese: esta é uma música sem variantes dramáticas, lírica, mas, sobretudo, anticontrastante: neste sentido, aponta para a reiteração de um paradigma bossanovista.

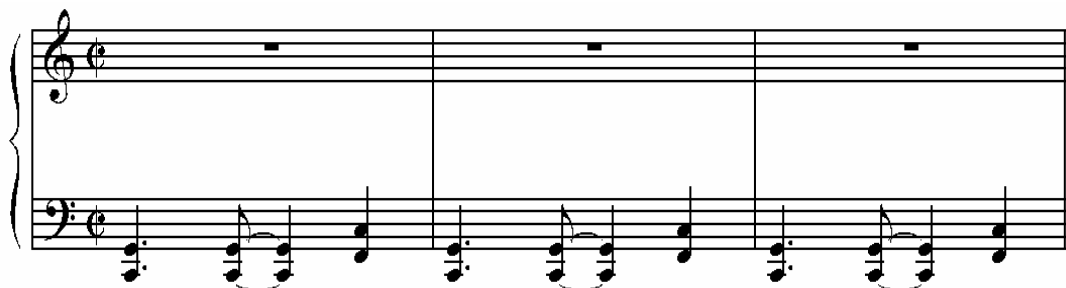
### 3.3. A temática nordestina

O tema instrumental *Stone Flower* demarca uma importante ampliação do escopo estético do álbum, também marcado por leituras de outros gêneros identificados com a tradição musical brasileira: uma valsa, um choro e uma regravação de Ary Barroso, além de dois temas bossanovistas. Por sua vez, esta ampliação revelou poéticas um tanto inéditas na produção de Jobim, justamente por incorporar novas temáticas e uma leitura particular de gêneros aparentemente distantes do seu universo composicional. O próprio compositor diria que: “... as mudanças foram enormes. Em *Stone Flower*, por exemplo, o material usado é inteiramente diferente do anterior. Há ‘Chovendo na roseira’, ‘Olha Maria’ [...], e há ‘Quebra-pedra’, que traz um tratamento novo da temática nordestina”.<sup>335</sup> *Stone Flower*, o tema, explorou um gênero e um tipo de linguagem que ao longo da década de 1960 foram constantemente empregados como índices de uma leitura da *brasilidade* na música popular, especialmente pelos compositores da tendência engajada.<sup>336</sup> A “temática nordestina”,

<sup>335</sup> Tom Jobim in: JOBIM, 2001, op. cit., vol. 3, p. 18.

<sup>336</sup> Não deixa de ser tentadora a identificação desta incorporação de regionalismos com uma preocupação idêntica observável nas produções da escola nacionalista dos anos 1940, onde o registro da “temática nordestina” tornou-se quase um *leitmotiv* da *brasilidade*. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São

explicitada por Jobim constituiu, portanto, o mote poético do tema *Stone Flower* e, neste sentido, aponta para um alargamento dos referenciais temáticos até então explorados por ele. Entretanto, a incorporação efetiva dos traços característicos dessa sonoridade idealizada perturbou consideravelmente o filtro bossanovista até então utilizado por Jobim, indicando uma fratura na estética consolidada em seus trabalhos gravados nos Estados Unidos. Isto se deu, inicialmente pela incorporação de uma tipologia rítmica diferente daquela até então explorada pelo compositor e calcada na releitura do paradigma divisivo do samba pelo filtro bossanovista. Esta nova tipologia, aparentemente ligada aos ritmos nordestinos do baião e do maracatu, contudo, além de marcada por outra lógica interna, também requereu outro tipo de instrumentação e com isso, maior ênfase nos timbres percussivos, como se percebe no registro interpretativo. Aliás, o formato final de *Stone Flower* parece intimamente ligado ao seu registro gravado, pois o manuscrito original de Jobim não inclui uma série de passagens incorporadas no arranjo final.<sup>337</sup> A percussão, assim, ganhou caráter estrutural na obra, gerando interações de outra ordem entre os timbres percussivos do triângulo, do caxixi e do agogô, em conjunto com a bateria e o ostinato rítmico-harmônico, desenvolvido em especial pelo piano e contrabaixo:



particular do modal, em complexa interação com situações tonais. Estas interações entre estes mundos: modal e tonal ampliaram consideravelmente a complexidade estrutural da composição, organizando-a em várias seções distintas e demarcadas pela utilização de diferentes modos e por modulações abruptas. Desta forma, ainda que certa simetria seja garantida pela quadratura das frases, o acúmulo de seções aparentemente díspares entre si acaba redundando em um extravasamento geral da forma, apontando para uma estrutura ampliada, se comparada aos padrões cancionais binários e ternários até então utilizados pelo compositor. Com efeito, a seqüência de quadros, ou momentos que *Stone Flower* sugere, guarda conexões com a linguagem musical destinada ao cinema. Ao todo, são sete os quadros sugeridos pelas divisões internas da obra, cada qual girando em torno de um centro tonal diferente e tendo como elo uma passagem característica, que funciona como uma espécie de interlúdio, atravessando e ligando as seções da composição em diferentes momentos. Assim, melodicamente a seção **A** é construída sobre o modo *mixolídio* de *dó*, sobre uma progressão harmônica também modal.<sup>338</sup> A seção **B**, por sua vez, apresenta uma frase melódica algo complementar ao material da seção **A**, agora construída sobre a escala pentatônica sobre um clichê harmônico pedal em *mi bemol*.<sup>339</sup> A terceira seção é também organizada em torno de uma harmonia pedal em *lá bemol*, de caráter suspensivo, também modal, e seu tema melódico igualmente construído sobre o modo *mixolídio*. Este tema, por sua vez, é uma citação literal de *Na Corda da Viola*, composição de Heitor Villa-Lobos incluída no Guia Prático. Esta terceira seção com o tema de Villa-Lobos é repetida de forma integral, transposta para um semitom acima, *lá maior*, caracterizando ainda outro quadro da obra. Finalmente, e após um corte significativo na textura (cc. 73-76), uma nova seção, **D**, se estrutura, com um elemento significativo que marca a passagem para *ré maior*, último centro tonal de *Stone Flower*. Esta passagem retoma um elemento rítmico também característico da “temática nordestina”, que também remete ao toque do berimbau.<sup>340</sup>

<sup>338</sup> Uma construção harmônica do tipo [I7 – IV7], perturbada por duas diferentes instâncias: interpolações de acordes sub-V [Db7(9)] ao final do período e flutuações de modo no acorde IV7, que inicialmente é apresentado como maior, para escorregar para o menor. O tratamento harmônico como um todo demarca uma ambigüidade tonal bastante cara a Jobim, revelando uma preocupação com as colorações, especialmente ao alternar modos maiores e menores sobre a mesma tônica, como na introdução da obra, onde já se observa esta preocupação.

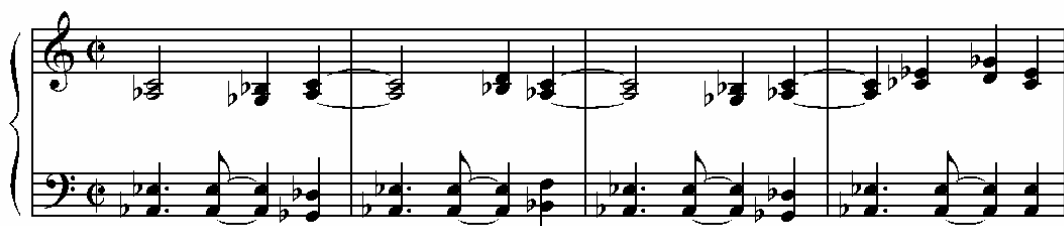
<sup>339</sup> Conseguido graças ao gradativo encurtamento do intervalo de oitava da tríade de *mi bemol menor* [Ebm], que passa a ser uma sétima maior, sétima menor, sexta, etc. Assim, a marcha harmônica desenvolve-se sobre tríades e tétrades menores [Ebm – Ebm(maj7) – Ebm6 – Ebm7(b5)] para resolver em um acorde maior [Eb7(9)], retomando o foco modal mixolídio.

<sup>340</sup> Coincidentemente, esta passagem é idêntica a um trecho de *Berimbau*, canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes.



Exemplo 8 – *Stone Flower* – elaboração harmônica sobre célula rítmica folclórica.

A estrutura formal do registro interpretativo, portanto, é marcada pela idéia de quadros, ou momentos, unificados pelo ostinato rítmico e ligados entre si por um interlúdio de matiz folclórico, também modal. Este interlúdio, por sua vez, é marcado por uma divisão rítmica que remete aos toques do berimbau na dança da capoeira angola.<sup>341</sup> Sua execução, em conjunto com o restante do aparato rítmico resulta em uma complexa polirritmia, inédita na produção de Jobim avaliada até aqui.



Exemplo 9 – *Stone Flower* – elemento de ligação de temática folclórica.

No entanto, se sua divisão rítmica desta passagem remete ao elemento folclórico, sua harmonização promove uma desconstrução desta percepção. Isto porque este elemento de ligação não é construído nem sobre o modo *mixolídio*, tampouco pelo modo *lídio* com sétima rebaixada, conhecido por *lídio b7*, ambos associados ao modalismo empregado na música do nordeste brasileiro.<sup>342</sup> Na realidade, este interlúdio agrega à sonoridade destes modos notas completamente fora de seu contexto, de certa forma desconstruindo seu significado original. Além disso, em suas aparições ao longo da obra este interlúdio é tocado em três diferentes

<sup>341</sup> Este clichê harmônico derivado de uma estrutura modal pode ser percebido também na harmonia de *Domingo no Parque*, canção de Gilberto Gil. Para a semelhança entre esta divisão rítmica e o elemento folclórico da capoeira, BÉHAGUE, in: OXFORD ONLINE. Verbete: Brazil.

<sup>342</sup> Convém destacar que este motivo aparece ligeiramente diferente no manuscrito original de Jobim, apenas com a configuração mais “característica”: [I – bVII – I]. Em lá bemol: Ab – Gb – Ab. Este tipo de modalismo, ainda seria utilizado como elemento de ligação entre seções em obras posteriores do compositor, como *Gabriela e Pato Preto*.



tonalidades: inicialmente em *lá bemol* (cc. 39-42), em *mi* (cc. 61-64) e em *ré* (cc. 90-101). Esboçando um esquema formal da obra, tem-se o seguinte:

Introdução – **A** – interlúdio – **B** – **C** – interlúdio – **C'** – interlúdio – **D** – interlúdio

No limite, os quadros sugeridos pela sucessão de seções construídas em regiões tonais aparentemente distantes entre si implodem a própria noção de tonalidade da obra, que termina em um centro diferente daquele em que inicia. Já o registro interpretativo de *Stone Flower* permite observar como os timbres e texturas desempenham papel crucial na delimitação da forma, pois as mudanças timbrísticas, adensamentos e cortes na textura funcionam como balizas, contribuindo para caracterizar as mudanças de seções. Por outro lado, a sucessão dos episódios, ainda que marcada por ritornelos, promove uma compressão geral da forma e é quase surpreendente que uma estrutura complexa como esta se encaixe em pouco mais de três minutos de gravação. Com efeito, tanto a análise de superfície das principais faturas da obra como de seu registro pelo compositor corroboram a evidência de um adensamento geral em *Stone Flower*, comprimido pelos limites temporais da gravação. Este aspecto é sintomático, na medida em que esta obra não foi composta por encomenda cinematográfica, mas assim mesmo carrega certa despreocupação com a tipologia formal tanto da canção como dos temas instrumentais até aqui avaliados. Neste sentido, *Stone Flower* apresenta a semente de uma dicção que seria radicalizada em obras posteriores de Tom Jobim: a opção por um adensamento geral das estruturas, em direção a construções cada vez mais sofisticadas. Contudo, em *Stone Flower*, a presença de vários elementos relativamente inéditos na música de Jobim aponta para um deslocamento da estética bossanovista até então utilizada pelo compositor. Este deslocamento é particularmente importante, pois implicou em uma expansão de seu vocabulário, com a construção de seções a partir da reelaboração de elementos associados ao folclore nordestino, aproveitamento de modalismos característicos, incorporação de outras combinações timbrísticas, etc.

Ao lado de *Stone Flower*, o tema, pode-se avaliar *God And The Devil In The Land Of The Sun*<sup>343</sup> como uma das obras mais emblemáticas do disco, na medida em que reiterou um corte estilístico na aparente unidade de temáticas até então observada no itinerário dos

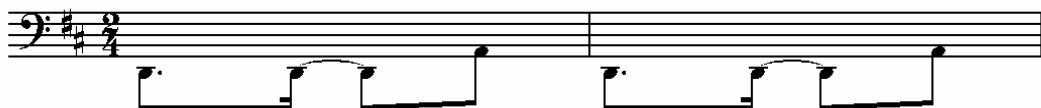
---

<sup>343</sup> Apesar de remeter ao filme homônimo de Glauber Rocha, este tema não consta na trilha sonora, cuja música é de Villa-Lobos, e, incidentalmente de Sérgio Ricardo. Este tema seria rebatizado para *Entre a cruz e a caldeirinha* e seria uma homenagem de Jobim a Glauber Rocha. CABRAL, 1997, op. cit.

repertórios gravados por Jobim. Não obstante o fato de o compositor ter privilegiado ora o universo cancional, ora o instrumental, um registro da natureza de *God and The Devil In The Land Of The Sun* reforçou este corte justamente por ser um baião instrumental, modelado a partir de paradigmas rítmicos considerados característicos, explorando associações com a *temática nordestina*.<sup>344</sup> Na realidade, Jobim retomou nesta obra alguns elementos já traçados em produções anteriores, todavia voltadas e vinculadas ao universo erudito, como a *Sinfonia da Alvorada* e *Lenda*. Em ambas estas peças sinfônicas o compositor já havia explorado desenhos rítmicos característicos do baião, retomando-os na composição de *God and The Devil In The Land Of Sun*.



Exemplo 10 - *God And The Devil In The Land Of The Sun* – Linha do baixo.



Exemplo 11 - *Brasília - Sinfonia da Alvorada*: “*A Chegada dos Candangos*” – Linha do baixo.

Todavia, *God And The Devil In The Land Of The Sun* apresenta algumas diferenças em relação a *Stone Flower*, seu complemento de “temática nordestina” do LP. De maneira geral, *God And The Devil In The Land Of The Sun* é organizado segundo outra lógica estrutural, mais sucinta e direta. Sua estrutura melódica é mais simples, se comparada com outras composições do disco, na medida em que é composta de um único tema, modal. Este tema caracteriza-se pela concisão rítmica e melódica, isto é, deriva de um motivo curto, com poucas notas, explorando a repetição ritmada de alturas.

<sup>344</sup> Este tema fez parte da trilha sonora do filme *The Adventurers*, com arranjo e nome alterados.



Exemplo 12 - *God And The Devil In The Land Of The Sun* – Frase inicial do tema.

No entanto, o tema não é construído sobre os modos geralmente utilizados na música nordestina, o *mixolídio*, ou mesmo o *lídio b7*, e sim sob o modo *frígio* de *dó*. Disto resulta certo estranhamento, que dilui a expectativa gerada pelo conjunto rítmico. Isto é, a associação deste modo com a ambientação rítmica característica gera um estranhamento, um descompasso. Assim, o conjunto rítmico, a acentuação dos baixos e os timbres característicos tipificam um baião, mas este baião não possui características melódicas “típicas”, amparadas sobre os modos tradicional e culturalmente associados à música nordestina. Por outro lado, a divisão rítmica do tema é semelhante a uma passagem escrita para o tema *Stone Flower*, descrita na figura 11 e interpretada como uma derivação do ritmo do toque do berimbau.<sup>345</sup> Neste sentido, o material melódico do tema parece descolado de qualquer tipicidade, enquanto sua divisão rítmica parece incorporar gestos fortemente identificados ao folclórico. Isto acaba gerando um híbrido, especialmente notado no cruzamento entre as estas instâncias. Além disso, em dois momentos a peça desmonta o apelo dançante típico do baião, deslocando o seu acento rítmico característico. Nestes momentos, Jobim interpola um compasso binário em meio à apresentação inicial do tema (cc. 19), e também na retomada dos elementos temáticos no interlúdio (cc. 42), desta vez incorporando um compasso de cinco tempos. Assim, a construção melódica e a divisão rítmica do tema de *God And The Devil In The Land Of The Sun* revelam uma ambigüidade inerente, que desconstrói e, ao mesmo tempo, evoca associações com a temática folclórica em jogo.

Por sua vez, esta ambigüidade também marca o discurso harmônico da obra. Assim, na exposição do tema, a harmonia é construída sobre um baixo em *dó*, improvável inversão de *mi bemol*.<sup>346</sup> Este acorde também pode ser interpretado como um acorde de *dó* menor cuja disposição de notas remete à sonoridade do modo *frígio*, aliás, bastante clara no registro

<sup>345</sup> Na realidade, a divisão rítmica de ambos é simétrica, desde que guardadas as diferenças de fórmula de compasso.

<sup>346</sup> Conforme a cifragem [Eb7/C] subentende.

interpretativo. Ao longo de praticamente toda a obra este acorde ambíguo desempenha a função de tônica e é particularmente nítida a sensação de resolução quando ocorre a passagem para um acorde de *dó* menor com sétima antes da reexposição do tema (cc. 45). Esta ambigüidade do acorde de tônica é realçada pelos caminhos harmônicos que surgem a partir dele: para *lá bemol* (cc. 15 e ss.), na ponte que antecede ao *chorus* do improviso; para *fá* (cc. 37 e ss.), entremeando a exposição do tema após o improviso e sua reexposição final. Isto é, as aparições do tema derivam para caminhos harmônicos diferentes em cada aparição: da primeira vez para *lá bemol* e em direção a uma saturação completa na região de *si* antes do solo; da segunda vez, para *fá* e *si bemol*, em uma situação cadencial mais ortodoxa. Esta aparente desorientação do discurso harmônico é reforçada pela desconstrução da métrica em pontos simetricamente articulados, com a inclusão de compassos e o conseqüente deslocamento do acento.

Se todas estas características, somadas, contribuem decisivamente para deslocar as expectativas, o registro interpretativo de *God And The Devil In The Land Of The Sun* colabora para adensar ainda mais o índice de suas referências estéticas. Já na introdução, a ambientação geral fortemente percussiva demarca uma perspectiva inédita: enquanto bateria e baixo acústico tocam a levada característica, os demais instrumentos – *glockspiel* (simulando o coco), triângulo e pequenos carrilhões de sementes – atuam como percussão de atmosfera. A partir da passagem para *lá bemol*, o conjunto instrumental inicia uma curva ascendente de dinâmica, onde adensamento rítmico atua em conjunto com uma progressiva saturação harmônica, conduzindo a um corte abrupto na textura, sob o acorde da tônica. Durante o solo de saxofone soprano, um duplo adensamento, perceptível na entrada das cordas em *tremolo*, e também, pela saturação das frequências no próprio solo. Por outro lado, a entrada do solo de saxofone revela um corte radical na relação que a música de Jobim manteve com a tradição do jazz. Isto porque este solo, que ocupa quase um terço da gravação, apresenta uma particularidade que o diferencia de todos os outros solos instrumentais até então registrados por Jobim em disco: ele se desenvolve de maneira totalmente livre, sem referências diretas ou indiretas ao tema, articulando *patterns* melódicos e frases marcadamente cromáticas, constituindo o momento mais dissonante da obra e, por extensão, do disco como um todo. Depois deste solo e da reexposição do material temático, outro corte no desenho rarefaz a atmosfera geral, restando apenas a percussão de atmosfera para finalmente, na resolução em *dó menor*, retornar ao padrão rítmico característico. Este cruzamento entre as instâncias rítmicas e timbrísticas extrapola a atmosfera geral da estética bossanovista de Jobim, centrada na limpidez e na concisão do aparato sonoro, cristalizado sob os paradigmas da economia e da

constância rítmica e de intensidade. Ao contrário, o conjunto instrumental de *God And The Devil In The Land Of The Sun* interfere neste paradigma, ao privilegiar, como também em *Stone Flower*, os contrastes de dinâmicas e de timbres.

Por sua vez, o registro interpretativo recoloca um dado formal definido de antemão, que revela uma relação estrutural adensada, com a inclusão de um gesto inicial repetido como coda e a estruturação de seções de ligação, ou pontes, em tonalidades diferentes. Em linhas gerais, pode-se organizar a estrutura geral do tema gravado seguindo o roteiro das seções:

<b>Introdução - Tema – Ponte a – Improviso – Tema – Ponte b – Tema – Coda</b>
---

Finalmente, é perceptível a relação entre a estrutura formal e o registro interpretativo, na medida em que ambos apontam para uma fatura referencial na obra: o aspecto de desorientação dos caminhos percorridos. Assim, a construção de pontes em tonalidades diferentes é amplificada pelo solo instrumental e, também, pela aparente desorientação da condução rítmica antes da *Ponte b*. Aqui, índices como clareza e simetria, característicos da estética bossanovista de Jobim, aparecem desfocados.

### 3.4. Os gêneros da *tradição brasileira*

*Children's Games* foi composta originalmente para o filme *The Adventurers*, passando por sucessivas remodelações, até atingir seu formato e nome definitivos como *Chovendo na roseira*; quando da gravação em *Stone Flower*, contudo, *Children's Games* ainda se constituía como um tema instrumental. *Children's Games* é uma valsa em três partes, mas suas características peculiares de linguagem harmônica, estruturação rítmica e arranjo apontam para outros desdobramentos. Esta composição pode ser entendida como uma leitura jobiniana da valsa, gênero que não obstante sua origem européia foi devidamente incorporada ao repertório tradicional da música brasileira. Neste sentido, esta obra apresenta uma série de faturas que dialogam com algumas características daquele modelo tradicional, propondo uma filtragem, uma releitura modernizante, onde elementos característicos do gênero sofrem algum tipo de interferência estilística. Assim, já na configuração rítmica, o desenho rítmico do acompanhamento da valsa sofre uma pequena perturbação, uma interferência de um modelo

conhecido como *jazz waltz*,<sup>347</sup> de andamento mais rápido, de resto já explorado por Jobim no tema *Mojave*, gravado no álbum *Wave*:



Exemplo 13 - *Mojave* - Levada Rítmica



Exemplo 14 - *Children's Games* - Levada Rítmica.

Este paradigma rítmico é reiterado pelo grupo instrumental de base e piano, violão, contrabaixo acústico e bateria atacam em bloco uma estrutura rítmica constante, sob a qual o tema melódico das três seções é apresentado pela primeira vez, sem variações, por piano e flauta (ou assovio) em uníssonos. O tema principal da obra é, na realidade, construído a partir de múltiplas derivações de um intervalo descendente de quarta justa. Das derivações deste intervalo seminal, complementado por fragmentos escalares e outras combinações, Jobim organiza as três partes da composição, embora em cada uma delas apresente características particulares.



Exemplo 15 - *Children's Games* - Intervalo de quarta justa - Motivo gerador da Seção A.

<sup>347</sup> O disco *Time Out* (Columbia, 1959), de Dave Brubeck apresenta bons exemplos do estilo, especialmente *Kathy's Waltz*. A própria *Take Five* também pode ser vista como um exemplo deste tipo de divisão, desde que se observe apenas os primeiros três tempos de seu compasso 5/4.

$A^{\flat 9}$ 
 $A^{\flat 9} \text{sus}4$

Exemplo 16 – *Children's Games* – Intervalo de quarta justa – conclusão da primeira frase da Seção A.

A seção **A** de *Children's Games* é composta por uma harmonia aparentemente derivada da escala pentatônica, sobre acordes de *lá bemol* [Ab] em diferentes configurações<sup>348</sup>. Sobre esta harmonia estacionária, que não aponta para uma situação cadencial, desenvolve-se o tema melódico da seção, construído sobre uma escala modal:

$A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$   
 $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$   
 $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $A^{\flat 9}$     $A^{\flat 7(9)}$     $F 7$   
 $F4(b9)$     $F 7$     $F4(b9)$

Exemplo 17 – *Children's Games* - Seção A

O desenlace do clímax melódico sob a harmonia em *fá* [F] anuncia a entrada da seção **B** da obra. Nesta segunda seção, o material melódico é construído a partir da inversão daquele intervalo de quarta justa, ao qual são adicionadas pequenas seqüências melódicas, resultando em uma frase de caráter descendente, recortada por saltos intervalares. Sobre este material

<sup>348</sup> As diferentes configurações da harmonia nesta seção: com sexta e nona, de quarta suspensa com sétima menor e nona, menor com sétima menor e nona, revelam sua proveniência da escala pentatônica; a sucessão de diferentes sonoridades sob o mesmo baixo são, na realidade, diferentes interpolações de um mesmo conjunto de freqüências.

Jobim elabora um movimento harmônico cadencial do tipo [ii – V – I], que é repetido, transposto um tom abaixo, inicialmente em *ré bemol*, depois em *dó bemol*. Neste ponto, funcionam como elementos adicionais as alterações da métrica, com a inserção de um compasso binário demarcando as cadências, quebrando a figura rítmica até então recorrente e operando um adensamento na estrutura temporal.

The musical notation shows a single melodic line on a treble clef staff in G-flat major (three flats). The piece starts in 3/4 time with the chord Ebm7(9). It then changes to 2/4 time with the chord Ebm7(9) and a 13th extension on the 9th degree (Ab7(13)). The time signature changes again to 3/4 with the chord Dbmaj7. Finally, it returns to 2/4 time with the chord Ab7(9). The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Exemplo 18 – *Children's Games* – Seção **B** – múltiplas interações do intervalo original de quarta justa.

Inicialmente, a terceira seção da obra é muito semelhante à seção **A**. No entanto, esta semelhança é apenas aparente, na medida em que na seção **C**, praticamente toda a melodia é reinterpretada a partir de outra configuração modal. Assim, se na primeira seção a melodia de *Children's Games* é construída sobre a escala modal *mixolídia* de *lá bemol*, na seção **C**, a mesma melodia é reescrita em outro contexto, explorando o modo *frígio* de *si bemol*. Esta reconfiguração do tema redundante em uma nova coloração para esta seção, pois o tema ainda é o mesmo, mas aparece mais sombrio e fechado, como consequência natural do fechamento característico do modo *frígio* em relação ao *mixolídio*. Ao mesmo tempo, apesar de ainda manter-se sobre um pedal harmônico, agora transposto um tom acima para *si bemol* [Bb], a harmonia não se desenvolve sob os mesmos acordes da seção **A** e, portanto, não tem o mesmo caráter estacionário; disto decorre outro adensamento na textura. De fato, pode-se constatar que o desenvolvimento das vozes internas dos acordes neste segmento propicia o surgimento de uma linha melódica paralela, de caráter descendente, que confere um caráter polifônico à textura, ao mesmo tempo em que descortina novos sentidos àquele tema já conhecido da seção **A**. Aliás, a elaboração desta linha descendente parece ser a razão da modificação harmônica citada. Assim, a sutil construção harmônica da seção **C**, embora ainda remeta em seus aspectos melódicos ao tema inicial da obra, o faz de uma maneira que transforma toda a seção em uma espécie de duplo da seção **A**, embora não possa ser confundido com ela. Esta sutil diferenciação, por sua vez, faz uso de uma complexa interação entre uma melodia modal e harmonia tonal.



O registro interpretativo, por sua vez, busca uma integração destes planos; após a primeira exposição, o tema da seção **A** é rerepresentado de forma intervalada, ou seja, junto com a melodia principal é tocada outra, paralela a esta e mantida assim por intervalo de quarta justa, reiterando o papel seminal deste intervalo. Piano e flauta são os responsáveis pela condução da melodia principal, ao passo que um contraponto a ela é apresentado por uma terceira flauta, a partir da seção **B** executando fragmentos da seção **A**, reiterando sua proximidade temática. O início da seção **C** marca a entrada em primeiro plano do timbre do trombone na melodia principal, contraposto à melodia paralela descendente tocada pelas cordas. A reexposição do tema demarca a entrada de um instrumento solista, a flauta em sol, mas o sentido da improvisação não é a desconstrução do material melódico, ao contrário, desenvolve-se como uma variação da melodia já reconhecida. Como em outras gravações já apontadas, esta pequena variação não ocorre sobre a seção inteira, como em um *chorus* jazzístico; ela é recortada pelo trombone, que passa a descrever um movimento circular em torno do trecho melódico sobre notas repetidas, para acabar em *fade out*. Neste momento final da obra, ainda ouvem-se notas de uma escala pentatônica de *lá bemol* [Ab] tocada pelo piano, reiterando o perfil derivado da harmonia. O registro interpretativo, portanto, reforça uma série de elementos estruturais, e a auto-referência parece invadir a gravação em diversas instâncias.

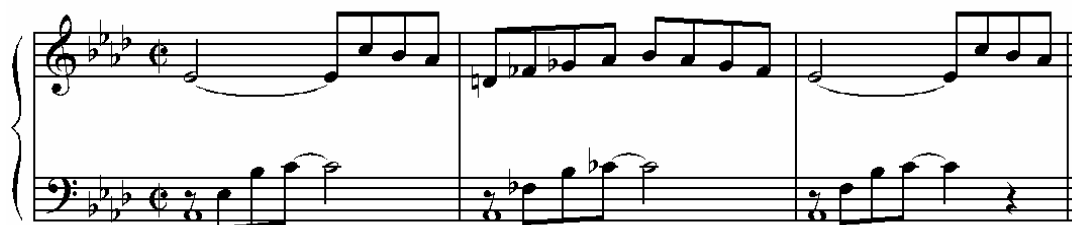
Se em *Tide* Jobim já havia proposto uma releitura de um choro clássico, o *Carinhoso* de Pixinguinha, em *Stone Flower* foi além e escreveu um choro em homenagem ao violonista paulista Garoto.<sup>349</sup> Esta composição original revela, no entanto, uma intenção explícita, que tangencia a homenagem e pode ser interpretada como uma tentativa de estabelecer uma aproximação entre a sintaxe jobiniana e a do compositor paulista, tido como um moderno *avant la lettre*.<sup>350</sup> A composição de Jobim, desta forma, emula uma obra de Garoto para violão solista, o choro *Jorge do Fusa*, de 1939, também escrito em duas partes.<sup>351</sup> A construção melódica de *Choro*, especialmente, apresenta características que a aproximam sobremaneira de *Jorge do Fusa*. Com efeito, o motivo principal da seção **A** é construído a partir de bordaduras melódicas sobre sétimas menores e nonas do arpejo dos acordes de *fá*

<sup>349</sup> Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955). *Choro* também ficou conhecido no Brasil como *Garoto*.

<sup>350</sup> Garoto ficou conhecido no cenário musical entre 1940-50 como um experimentador contumaz, além de virtuose dos instrumentos de cordas. Operando geralmente com as formas tradicionais do choro, Garoto burilou uma sintaxe harmônica repleta de inovações que são apontadas como um referencial possível da geração bossanovista. Sobre Garoto, ANTÔNIO, I. & PEREIRA, R. *Garoto: Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1982. CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>351</sup> *Jorge do Fusa* é escrito em duas partes, sendo as seções regidas por tonalidades homônimas: **A** em *ré maior* e **B** em *ré menor*. No *Choro* de Jobim esta relação é modificada: a seção **A** está escrita na tonalidade de *fá menor*, enquanto a seção **B**, em *lá bemol*, sua relativa maior. Para uma análise de *Jorge do Fusa*, PERON, I. & MOURA, P. C. *A concepção harmônica e melódica em Jorge do Fusa, de Garoto*. Cadernos de Estudo em Análise Musical, no. 3, outubro, p. 20-27. São Paulo: Atravez, 1990. ISSN 0103-4804.

*menor e si bemol menor* que reelaboram um procedimento idêntico ao da peça de Garoto. Já o material melódico da seção **B** é construído sobre a escala de tons inteiros, procedimento também utilizado no movimento escalar em fusas que inspirou o nome da composição de Garoto.



Exemplo 19 – *Choro* – Seção **B**, material melódico derivado da escala de tons inteiros.

Estes dois procedimentos, que caracterizam estilisticamente *Jorge do Fusa*, foram despidos de seu componente virtuosístico original e aproveitados por Jobim como motes, cada um para uma parte distinta de seu *Choro*. Por sua vez, o registro interpretativo de *Choro* revela uma simplicidade geral e uma economia sonoras que demarcam a concepção do arranjo. A instrumentação da maior parte da gravação é reduzida ao piano, contrabaixo acústico, bateria e percussão. A partir da repetição da seção **B** novos timbres são incluídos sem, no entanto, alterarem a dinâmica geral das sonoridades: a flauta alto divide a reexposição da seção como um todo, em conjunto com um grupo de cordas e alternando momentos em contraponto com as cordas.

É conhecida a relação de amizade que existiu entre Tom Jobim e Ary Barroso.<sup>352</sup> Apesar de se tornar um dos críticos de primeira hora da bossa nova, o compositor mineiro sempre ressaltou sua admiração por Jobim, e parece que esta admiração foi recíproca. Na década de 1970, Jobim teria alimentado o projeto de um disco só com releituras de obras de Ary, o que acabou não acontecendo.<sup>353</sup> A versão de *Aquarela do Brasil* gravada em *Stone Flower* tornou-se, portanto, a única canção de Ary Barroso gravada por Tom Jobim em sua discografia oficial.<sup>354</sup>

<sup>352</sup> “O Ary Barroso me ajudou muito, sempre foi muito bom comigo, de todas as maneiras, sempre “bola pra frente”, inclusive falando no rádio, na TV.” Depoimento ao MIS/RJ, 1967.

<sup>353</sup> CABRAL, 1997, op. cit., p. 312.

<sup>354</sup> Não obstante a versão de *Pra machucar meu coração*, onde participou como pianista no disco *Getz/Gilberto* em 1964, de João Gilberto e Stan Getz; e de uma participação no projeto *Songbook Ary Barroso*, em 1990, onde gravou *Na batucada da vida*.

No entanto, o momento específico que o compositor atravessava em sua carreira profissional pode ter influenciado na escolha desta obra em particular e na caracterização geral que imprimiu a esta releitura. Cabe ressaltar que foram poucas as regravações feitas por Tom Jobim ao longo de sua discografia, em que privilegiou suas próprias composições. Neste sentido, a análise das escolhas interpretativas concretizadas nesta gravação e do plano geral de significados que evocam, aliada a um esforço de releitura histórica da trajetória artística da composição, podem servir de parâmetros para uma melhor compreensão do papel que a interpretação de *Aquarela do Brasil* desempenhou neste momento específico. Além disso, contribuem decisivamente para um melhor entendimento da produção artística do compositor como um todo e dos embates em que esteve envolvido, notadamente na defesa de suas opções composicionais.

Uma interpretação musical é construída, sobretudo, a partir de escolhas que se revelam pertinentes para o(s) intérprete(s), muito embora determinados repertórios demandem soluções mais normativas, quando comparados com as interpretações individualizadas da canção.<sup>355</sup> Neste sentido, as escolhas adotadas pelo intérprete, mesmo em seus aspectos mais pragmáticos, como a melhor tonalidade, por exemplo, remetem a um plano geral de significados, nem sempre consciente, mas geralmente concebido *a priori*. Esta perspectiva é reforçada especialmente quando se trata de uma gravação em estúdio, a partir de um repertório previamente selecionado, cujo resultado sonoro já foi traçado, seja por meio dos arranjos – escritos ou não – seja mesmo pela disponibilidade instrumental e de aparato técnico. No caso específico da versão jobiniana para *Aquarela do Brasil*, as escolhas concretizadas pelo compositor remetem a significados que, por sua vez, geram novas possibilidades e sentidos para esta canção. E os possíveis sentidos gerados pela interpretação de Jobim são especialmente indicativos de suas perspectivas naquele momento. Assim, uma análise comparativa dos parâmetros musicais desta versão e da gravação original de 1939 colabora fundamentalmente para a avaliação das especificidades da interpretação jobiniana.

*Aquarela do Brasil* é uma canção de 92 compassos cuja estrutura é dividida em três partes, formando um todo que geralmente é executado linearmente, sem repetições internas de qualquer dos segmentos e onde se encaixam dois planos narrativos (letra) distintos. A seção A da canção sustenta, ao longo dos seus 34 compassos, os seguintes versos:

*Brasil, meu Brasil brasileiro*  
*Meu mulato inzoneiro*

---

<sup>355</sup> KERMAN, 1987, op. cit.

*Vou cantar-te nos meus versos<sup>356</sup>  
 O Brasil, samba que dá  
 Bamboleio que faz gingá  
 O Brasil do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim... pra mim...*

A seção **B**, constituída por 18 compassos, gira em torno da mesma harmonia, embora seus perfis melódicos privilegiem terminações com notas mais longas sobre as vogais:

*Ô, abre a cortina do passado  
 Tira a mãe preta do serrado  
 Bota o rei congo no congado  
 Brasil! Brasil!*

Já a seção **C**, com 40 compassos, é a mais instável da canção, apresentando cromatismos melódicos e harmônicos que só na seqüência final retomam caráter resolutivo. Os versos finais (“*Brasil! Brasil!*”), aliás, têm construção musical/lingüística semelhante às seqüências finais das demais seções:

*Deixa cantar de novo o trovador  
 À merencória luz da lua  
 Toda a canção do meu amor  
 Quero ver a “sá dona” caminhando  
 Pelos salões arrastando  
 O seu vestido rendado  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim... pra mim...<sup>357</sup>*

<sup>356</sup> A redução do andamento nos três primeiros versos, em constante *rubato*, bem como a falta de uma marcação rítmica definida, poderiam ainda suscitar uma subdivisão deste segmento, como uma introdução. Esta avaliação poderia remeter a filiação formal de Aquarela do Brasil aos moldes dos *verses* das canções de Tin Pan Alley e da Broadway. MIDDLETON, 1990, op. cit.; FORTE, 2001, op. cit.. De qualquer maneira, tanto na gravação de referência como na versão jobiniana, estes *verses* iniciais não são suprimidos nas repetições do *chorus* geral da canção, como de praxe na canção americana, motivo pelo qual foram interpretados como partes do segmento **A**.

<sup>357</sup> Como segunda parte do plano narrativo tem-se, em “A”: “*Brasil, terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ de olhar indiscreto/ O Brasil, verde que dá/ Para o mundo se admirar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”. Em “B”: “*Ô, esse coqueiro que dá côco/ Oi onde amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ Brasil! Brasil!*”. Em “C”: “*Ô, oi essas fontes murmurantes/ Oi onde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar/ Oi, esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ terra de samba e pandeiro/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”

A trajetória histórica de *Aquarela do Brasil* inclui uma quantidade impressionante de gravações, tanto no Brasil como no exterior.<sup>358</sup> No plano local, esta canção se tornou um paradigma musical ao resumir sonoramente um projeto de identidade nacional calcado na elaboração de um ideal de *brasilidade*, historicamente construído e negociado ao longo da década de 1930.<sup>359</sup> Contudo, mesmo em 1939, este ideal de *brasilidade* já era híbrido e contraditório, como se percebe pelos debates que cercaram a recepção à canção.<sup>360</sup> Neste sentido, *Aquarela do Brasil* simultaneamente anunciava, a seu modo, algumas tensões futuras da bossa nova e da música de Tom Jobim. Isto é, como internacionalizar a canção brasileira incorporando paradigmas sonoros da indústria fonográfica norte-americana e, simultaneamente, mantê-la como expressão de uma essência idealizada de Brasil, no plano poético e rítmico. Não obstante estas tensões, *Aquarela do Brasil* não apenas instituiu-se como um ícone na história da música popular, como também catalisou um tipo de canção de exaltação, onde nacionalidade, natureza e música constituem imagens recorrentes de uma visão ufanista da nação.<sup>361</sup> Neste sentido, tanto a força desta canção como a sua recepção e identificação pelo público nacional revelam uma trajetória que a posiciona como um *monumento* da música brasileira. Processo esse que se desencadeou também em função de um ideal explícito do compositor Ary Barroso, que ambicionava conjugar uma série de recursos instrumentais e retóricos no sentido de gerar:

[...] um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, de gente boa laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa **apoteose sonora**, esse Brasil glorioso.<sup>362</sup>

Neste sentido, o famoso arranjo de Radamés Gnattali cumpriu à risca a necessidade de um registro monumental desejado por Ary Barroso, que suplantasse a singeleza dos grupos regionais tão característicos nas gravações de samba ao longo da década de 1930, como de

<sup>358</sup> Segundo um levantamento da pesquisadora Daniella Thompson, chega a 380 o número de regravações de *Aquarela do Brasil*, tanto no Brasil como no exterior, nos mais diferentes e improváveis formatos. [[www.daniellathompson.com/ary/aqualist.html](http://www.daniellathompson.com/ary/aqualist.html)], acessado em 25/05/2008.

<sup>359</sup> NAPOLITANO, 2007, op. cit.

<sup>360</sup> McCANN, 2004, op. cit.

<sup>361</sup> SOARES, Astréia. *Aquarelas Brasileiras: a exaltação nacional na música popular*. Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas. Ano VI, no. 10, Abril 1995; McCANN, 2004, op. cit.

<sup>362</sup> Ari Barroso *apud* CABRAL, Sergio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993, grifo nosso.

resto, ainda instituiu um novo padrão para o gênero.<sup>363</sup> Existe ainda uma característica bastante importante neste arranjo: a forma com que se projeta ao longo da gravação, que redundou na confecção de um disco de 78 RPM inteiro somente para esta canção. Em linhas gerais, o arranjo de Gnattali para *Aquarela* organizou-se em três momentos:

**Exposição:** A introdução da canção ocorre em andamento lento, em *rubato*, com os instrumentos realizando um movimento ascendente em tercinas em direção ao acorde cadencial de suspensão, que prepara a entrada da voz de Francisco Alves; a partir daí, pode-se perceber uma marcação temporal mais definida, embora ainda em andamento lento, com a alternância de acordes de tônica maior e menor [Ab6 – Abm6] atacados em bloco. O perfil ascendente de: “*Vou cantar-te nos meus versos*”, delimita o final da introdução, onde as texturas instrumentais são marcadas pelas notas longas nos sopros, atacados em bloco, não há percussão e o clima geral é de solenidade. O andamento mais acelerado, com marcação rítmica definida pela percussão (pandeiro e cocos) e acompanhamento instrumental de piano, contrabaixos e naipe de sopros delimita a entrada do *tempo de samba*, e a apresentação das demais seções da canção.<sup>364</sup> Em reforço da voz solista foi adicionado um coro misto, sempre nos versos “*Brasil!*” e “*Pra mim*”.

**Interlúdio:** repetição inteiramente instrumental da canção com um número aparentemente igual de compassos. Segue a mesma orientação da primeira apresentação, com ligeira modulação para *si bemol maior* na introdução em *rubato*; retomada do *tempo de samba* no quarto verso da seção **A**, e o retorno a *lá bemol maior* a partir da seção **B**.

---

<sup>363</sup> O próprio Gnattali indicou estas questões em depoimento: “*No tempo da RCA, na rua do Mercado, começou a Rádio Transmissora. E lá o americano mister Evans, que era doublé de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. Mister Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever.*” Apud BARBOSA, V. & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984. p. 35. É interessante observar como o arranjo para *Aquarela do Brasil*, com seus ataques em bloco nos metais e palhetas está estilisticamente próximo da introdução para outro choro clássico: *Carinhoso*.

<sup>364</sup> O naipe dos sopros é constituído por trombones, trompetes, trompas, saxofones, clarinetes e flautas que se alternam em diferentes combinações, ora sustentando os acordes, ora efetuando contrapontos à melodia da voz, sempre com ataques em bloco. A única indicação do número de instrumentos utilizado nessa formação foi dada pelo próprio Radamés: “*O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo*”. Apud BARBOSA, V. & DEVOS, A. M., 1984, op. cit., p. 48.

**Repetição:** A repetição integral da canção, com o retorno da voz sustentando a segunda parte da letra finaliza o arranjo, que segue basicamente as mesmas diretrizes da primeira apresentação, com nova passagem em *rubato* para a introdução, retorno do *tempo de samba* a partir de meados da seção **A**, etc. Tem-se, portanto, dois planos narrativos diferentes que são conduzidos pela mesma música, embora com alterações pontuais de timbres e fraseado na repetição. Entre estas duas apresentações, é interpolado, no arranjo, um interlúdio instrumental que possui a mesma estrutura formal, andamento e timbres. Em síntese: a moldura formal de 92 compassos é repetida três vezes, sendo a sua segunda vez puramente instrumental.

Estas características formais apontadas permitem a comparação com a versão jobiniana. A primeira característica detectável nesta é a sua duração de quase dez minutos, maior, portanto, que os cinco minutos e cinquenta segundos da gravação original.<sup>365</sup> Esta constatação ganha importância se se observa como a duração está diretamente relacionada com o tipo de arranjo organizado em cada uma das versões. Na interpretação de Tom Jobim, que propõe quatro repetições, os 92 compassos da canção não são executados em sua totalidade, pois uma seção inteira é suprimida, precisamente aquela dos versos:

*Ô abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do serrado  
Bota o rei Congo no congado  
Brasil... Brasil...*

e também:

*Ô esse coqueiro que dá coco  
Oi onde amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil... Brasil...*

Ou seja, a versão de Tom Jobim não segue o mesmo ordenamento formal do arranjo original, suprimindo toda a seção **B**, que em nenhum momento é tocada. Este tratamento assimétrico da forma geral da canção está diretamente relacionado com um patamar mais

---

<sup>365</sup> *Aquarela do Brasil* teve sua duração reduzida para 7'19" na versão para o mercado brasileiro, com três repetições do chorus. Na reedição em CD do disco, foi incluída uma "alternative take", com 5'25". CABRAL, 1997, op. cit. p. 289.

profundo, gerador de novos sentidos para a obra. Isto é, as repetições do *chorus*<sup>366</sup> não ocorrem de maneira similar, obedecendo a um esquema ligeiramente assimétrico na apresentação das seções, como se pode observar no diagrama abaixo:

<b>Chorus</b>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>Solo Percussão</b>	<b>III</b>	<b>Solo Percussão</b>	<b>IV</b>
<b>Seções</b>	<b>ACC</b>	<b>AC</b>		<b>ACC</b>		<b>ACC</b>

Jobim repete o *chorus* geral de *Aquarela do Brasil* por quatro vezes ao longo da gravação, interpolando solos de percussão entre as repetições de número II - III e III - IV, respectivamente, terminando a sessão em *fade out*. Mas o esquema formal adotado por Jobim em sua interpretação não apenas suprime as seções **B** da canção como também duplica as partes **C** nas repetições I, III e IV, com a exceção do segundo *chorus*, constituído por **A** e **C**, sem duplicação. Esta *assimetria formal* gera um sentido geral de indefinição e incerteza, uma vez que rompe com uma expectativa de ordenamento dos segmentos, que nesta canção em particular, é ainda mais presente.

Já o posicionamento e duração dos solos de percussão colaboram decisivamente para com a sensação de *assimetria formal* pelo fato de não seguirem um clichê da improvisação jazzística, que prevê que solos geralmente seguem o padrão formal do *chorus*. Ou seja, uma variação dentro da métrica, da extensão e do andamento do tema. Isto não ocorre na versão jobiniana de *Aquarela*, pois não há retornos e novas retomadas da marcha harmônica para os momentos de improviso.<sup>367</sup> O primeiro solo, localizado entre os *chorus* II e III estende-se por aproximadamente 38 compassos e dura em torno de quarenta segundos; o segundo é consideravelmente mais longo, estendendo-se por quase 100 compassos e com duração aproximada de um minuto e meio. No segundo solo, tanto em seu início quanto no final, com o retorno ao tema pelo piano elétrico – que em certo momento, silencia – percebe-se certa hesitação dos músicos, como se o tamanho do solo e suas entradas e saídas não estivessem previamente definidos entre todos. O sentido de indefinição, portanto, é acentuado pelo

<sup>366</sup> Na linguagem cancional americana, o *chorus* designa a seção A nas formas ABA, ou AABA. Na linguagem jazzística, o *chorus* é o espaço para improvisação e variação melódica dentro da métrica, da extensão e do andamento do tema como um todo, respeitando sua forma original. Neste sentido, o *chorus* é entendido aqui a partir desta definição, designando a moldura estrutural da obra em sua totalidade. FORTE, 2001, op. cit; TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação de Mestrado FFLCH/USP, São Paulo: 2001.

<sup>367</sup> Em linhas gerais, Tom Jobim mantém o mesmo tipo de marcha harmônica da versão original, com uma alteração na tonalidade (de *lá bemol* maior para *mi bemol* maior) e alterações pontuais de acordes, como o da tônica, onde a tríade com sexta acrescentada da versão original é substituída pelo acorde de sétima maior. Jobim também enfatiza, ao piano, o famoso *riff* da canção, nas alterações melódicas das quintas dos acordes de I e ii graus, que no original é executado pelos saxofones.



registro interpretativo, especialmente no tratamento irregular dado aos solos de percussão, que em suas duas intervenções não parecem seguir um padrão formal acordado previamente. Outro aspecto crucial da interpretação de Jobim nesta canção está diretamente relacionado com o tipo de intervenção vocal. Em apenas dois momentos o compositor entoa os versos de *Aquarela*: no primeiro *chorus*, na segunda repetição da seção **C**, com uma pequena, mas significativa alteração:

*Deixa  
cantar de novo o trovador  
à merencória luz da lua  
toda canção do seu amor*

(...)

*Quero  
Ver a Sá Dona caminhando  
pelos salões arrastando  
o seu vestido rendado*

(...)

*Brasil!  
Brasil!  
Pra mim...  
Pra mim...*

E no terceiro *chorus*, seção **A**:

*Brasil, meu Brasil brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos*

Estas intervenções da voz revelam um estrato mais profundo, no conjunto geral de significados que a interpretação promove. De certa forma, o canto de Jobim conduz a uma sutil desconstrução do plano narrativo da canção, uma vez que este não apenas não é cantado em seu formato original como também é invertido em suas seqüências, reordenação que já foi apontada alhures.<sup>368</sup> Além disso, a pequena alteração do pronome possessivo (meu – seu) do quarto verso da seção **C** contribui para remodelar o sentido geral da canção na medida em que

---

<sup>368</sup> Por Celso Loureiro Chaves: “Brazil, versão ao mesmo tempo íntima e caudalosa para “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, com suas estrofes rearranjadas em fragmentos que vêm para o primeiro plano do instrumental e logo desaparecem” CHAVES, 2007, op. cit. p. 143.

altera significativamente a situação do *enunciador*.<sup>369</sup> Isto é, este detalhe é particularmente indicativo de uma sutileza interpretativa com profundas implicações simbólicas. Assim, o personagem que canta não mais denota uma certeza triunfal, como na gravação original, mas um pedido, quase uma súplica:

*Deixa cantar de novo o trovador*  
(...)  
*Toda a canção do seu amor*

A ordem invertida da apresentação dos versos e a alteração pronominal efetuada por Jobim indicam uma espécie de mensagem cifrada. O enunciador pede permissão para cantar *de novo*, ou seja, para voltar a cantar, algo que aparentemente lhe fora negado. Sintomaticamente, estes versos são os únicos em toda a canção onde se pode perceber o domínio de *tonemas*<sup>370</sup> suspensivos, com a melodia descrevendo um arco cromático que inicia e termina na mesma nota. Estas programações melódicas não resolutivas são reforçadas pelo cromatismo harmônico, revelando uma situação de aparente indefinição. Este momento de adensamento dramático da canção só começa a ser resolvido a partir dos versos da seqüência seguinte, onde alguns propósitos são afirmados pelo enunciador, em sintonia com a programação melódica descendente, que tende para a asseveração, ainda que não inteiramente conclusiva. Assim, a programação melódica e a marcha harmônica formam um todo indissolúvel onde os propósitos enunciados se revelam, sobretudo, anseios, carentes de aprovação:

*Quero ver a “sá dona” caminhando*  
*Pelos salões arrastando*  
*O seu vestido rendado*  
*Brasil! Brasil!*  
*Pra mim... pra mim...*

<sup>369</sup> “O sujeito último de todas as inflexões melódicas apresentadas numa canção é o enunciador. A ele deve ser atribuída, em última instância, a modalidade de sentido investida nas curvas entoativas, mesmo que, em simulacro, tais inflexões sejam delegadas a outros personagens criados na letra”. TATIT, 2007, op. cit., p. 169.

<sup>370</sup> Os tonemas configuram-se como categorias teóricas decisivas para o processo de entendimento e análise das interações entre melodia e letra, no interior das canções. Definem-se como “... as finalizações das frases entoativas que concentram o núcleo do sentido melódico”. TATIT, 2007, op. cit. 2007, p. 168-9.

Os últimos versos cantados por Jobim revelam este (novo) sentido, perpetrado pela subversão da forma esperada, ao reafirmarem a intenção do enunciador e o teor do seu pedido inicial:

*Brasil, meu Brasil brasileiro*  
(...)  
*Vou cantar-te nos meus versos*

Finalmente, a interpretação vocal arremata e reforça a desconstrução simbólica da canção, sobretudo pela maneira como a voz, hesitante, de pouca intensidade, com ataques imprecisos e sustentados sem *vibrato*, é impostada.<sup>371</sup> A interpretação vocal de Tom Jobim para *Aquarela do Brasil* subverte, portanto, o sentido geral original produzido pela interação melodia/letra/harmonia. Num plano mais profundo, esta interpretação promove uma descompatibilização entre o conteúdo textual e a programação melódica, responsáveis por esta canção ter se tornado um paradigma semiótico de tematização/decantação.<sup>372</sup> Ao contrário da compatibilidade latente entre o enunciador e o tema exaltado, que permitia (e sugeria) a tonalidade grandiloqüente da interpretação de Francisco Alves em 1939, a inversão da ordem esperada dos versos e a interpretação hesitante de Jobim sugerem disjunção entre o enunciador e seu desejo de voltar a cantar o Brasil. Assim, enquanto a versão original da obra propunha “... *dessemantizar o texto em favor do tema melódico*”,<sup>373</sup> a versão jobiniana parece promover uma nova semântica para os mesmos versos, mas com sentido oposto: ao invés da certeza, a dúvida.

A comparação entre as duas versões também permite avaliar como resultado textural obtido em ambos os arranjos contribui decisivamente para a configuração de novos sentidos na interpretação jobiniana. Enquanto Radamés Gnattali promoveu uma ampla e monumental

---

<sup>371</sup> “... o universo da canção tem seu centro na voz. Pela voz inflete-se a melodia e articula-se a letra, preenchendo as condições básicas para a concepção de uma obra. A voz não é nada mais que a extensão metonímica do corpo do intérprete, como se a materialidade do som substituísse a materialidade fisiológica que caracteriza o sujeito da execução musical. [...] Quando se diz que a voz carrega valores sensuais, eróticos ou, simplesmente, ideológicos, que cativam a fidelidade do ouvinte, há como que um deslocamento das sensações táteis e visuais para as sensações auditivas. [...] O corpo na voz compreende não apenas a materialidade sonora, o timbre, que pode ser por si só atraente, mas também um modo de articulação já dependente da decisão do intérprete e, por fim, todos os conteúdos abstratos, ideológicos, eufóricos ou disfóricos, que são transmitidos pelas vias musicais”. TATIT, 2007, op. cit., p. 146.

<sup>372</sup> Para a explicitação destes conceitos teóricos, TATIT, 1996, op. cit., e TATIT, 1997, op. cit.

<sup>373</sup> TATIT, 1996, op. cit., p. 98.

orquestração<sup>374</sup> do tema, a versão de Tom Jobim redundou em extrema economia sonora, ao utilizar apenas o tradicional *combo* jazzístico de piano (elétrico), contrabaixo acústico e seção rítmica.<sup>375</sup> Esta escolha textural está diretamente ligada ao plano das intensidades, na medida em que, tanto no efetivo instrumental quanto na concepção e execução das curvas de dinâmica, a versão jobiniana “esfria” o apelo efusivo da *Aquarela* original. Neste sentido, a contenção geral das sonoridades marca o aspecto interpretativo desta versão, remetendo novamente ao padrão bossanovista de economia sonora. Por outro lado, a escolha dos timbres instrumentais conferiu ampla liberdade interpretativa a Jobim, pois é expressivo como o piano lidera a formação, sendo o responsável último pela condução do tema, mesmo em suas hesitações já comentadas.

Estes vetores resultaram em um complexo cruzamento, perceptível nesta interpretação, onde o ideal de contenção bossanovista foi aplicado a uma obra que constituiu um paradigma da exaltação na tradição do samba. Sintomaticamente chamada *Brazil*, nome com que a canção ficou conhecida nos Estados Unidos, esta interpretação remetia também para uma aproximação com o jazz, ainda que meramente timbrística, posto que os momentos de improviso, fundamentais naquela tradição, foram delegados apenas aos timbres da percussão, não gerando momentos individualizados para cada instrumentista. Além disso, outros dois aspectos chamam a atenção para o tratamento rítmico conferido à obra: i) embora se trate de um samba, não são enfatizados padrões de divisão ligados ao chamado *paradigma do Estácio*, latentes na gravação original e responsáveis, entre outros fatores, pela caracterização moderna do gênero; ii) os instrumentos responsáveis pela parte rítmica: bateria, triângulo, *cowbell*, *shakes* e pratos também não se encaixam na tradição timbrística do samba.<sup>376</sup> Estes elementos

<sup>374</sup> Marcos Napolitano chama a atenção para o fato de o arranjo de Radamés Gnattali costurar um delicado equilíbrio entre sonoridades mais afeitas às Big Bands do jazz, em registro sinfonizante, ao mesmo tempo em que mantém – recalando – a tradição rítmica do samba, criando um paradigma estilístico. NAPOLITANO, Marcos. *Aquarela do Brasil*. In: *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. Arthur Nestrovski (Org.). São Paulo: Publifolha, 2007a. Sobre este padrão sonoro, Maurício Teixeira pondera: “A linguagem do fonógrafo aproximava as Américas acirrando a questão acerca do que era propriamente popular brasileiro e o que constituía importação. Isso está presente em Radamés e nas suas harmonizações baseadas em acordes com aspectos modais ou cromáticos debussysta-impresionista, no uso recorrente de micro-temas rítmico-melódicos (chamados de riff no jazz ou ostinato na música erudita) e importações de timbres internamente e externamente à orquestra”. TEIXEIRA, 2001, op. cit., p. 94.

<sup>375</sup> Sobre a utilização do piano elétrico, a explicação dada é a de que “O único piano acústico disponível no estúdio fora danificado por uma dose de uísque involuntariamente despejada sobre suas cordas e não houve outro jeito senão apelar para o elétrico”. JOBIM, 2001, op. cit., vol. 3, p. 17. No entanto, é sensível a diferença nas possibilidades de dinâmica entre o piano acústico e o elétrico. Enquanto o instrumento acústico pode revelar todas as nuances imaginadas pelo intérprete, o piano elétrico permite um espectro mais limitado. Os músicos participantes da gravação foram Tom Jobim (piano elétrico/voz), Ron Carter (contrabaixo acústico), João Palma (bateria) e Airto Moreira, (percussão). Cf. encarte *Stone Flower*. Para a participação do percussionista Everaldo Ferreira. JOBIM, 2001, vol. 3, p. 17; e CABRAL, 1997, op. cit., p. 289.

<sup>376</sup> Para referências da fixação de um instrumental “característico” para o samba, tanto em sua fase folclórica, como em seu modelo moderno, SANDRONI, 2001, op. cit., p. 178-182.

conferem à seção rítmica como um todo, hibridismos que reforçam o teor de ambigüidade geral que perpassa toda a interpretação.<sup>377</sup> Neste sentido, o plano estrutural da canção também frustra as expectativas, criando uma nova simbologia, de certa forma antagônica ao universo original da obra.<sup>378</sup>

E qual seria a resultante desta simbologia? Como avaliar uma interpretação de quase dez minutos de um paradigma ufanista que deriva para outro registro, marcado por uma seqüência de hesitações e ambigüidades, em diversos planos? Como decifrar esta interpretação de uma obra paradigmática de uma simbologia *outra* do Brasil, aparentemente oposta em seus sentidos evocativos da brasilidade? Inicialmente, a interpretação de Jobim em *Brazil* desconstrói uma canção que se perpetuou como ícone de um modelo de *brasilidade* idealizada, monumento de um projeto de identidade nacional cuja construção remonta ao final da década de 1930.<sup>379</sup> Num plano mais profundo, parece remeter, melancólica e nostalgicamente, à percepção de um descompasso, tanto do projeto ufanista da *Aquarela* original como da filtragem modernizante da estética bossanovista no novo cenário pós-68. Este descompasso torna-se patente na medida em que tanto o samba ufanista quanto a bossa nova propunham projetos de nação, representações da *brasilidade* que, não obstante suas diferenças guardavam um resquício em comum: o otimismo. Assim, se a versão de Jobim propôs recuperar este ícone da tradição do samba<sup>380</sup> por meio do *ethos* bossanovista, acabou por introduzir um novo e instigante vetor na medida em que não há qualquer resquício de otimismo e/ou ufanismo em sua interpretação. Os múltiplos aspectos analisados na gravação que conferem à versão jobiniana esta nova e particular simbologia remetem, por sua vez, à questão que não parece resolvida na obra: se no pós 1968 aquela *Aquarela* já não era nem podia mais ser a mesma, como ficavam as representações que procuravam incorporar alguma leitura da *brasilidade* como elemento de afirmação estética?

---

<sup>377</sup> Também observável, em uma visão panorâmica, na miscelânea de células rítmicas executadas pela seção rítmica, sendo constante ao longo da canção apenas o padrão de oito semicolcheias por compasso – com diferentes acentuações – e o acento no bumbo da bateria no segundo tempo deste. Também é notável a “pegada” jazzística do contra baixista Ron Carter, que contribui sensivelmente para a sensação de hibridismo rítmico desta gravação.

<sup>378</sup> Cabe lembrar que o “universo original” criado pela gravação de 1939 também gerou críticas, sobretudo em função da percepção de hibridismos no arranjo, e suas referências a outras tradições como passíveis de “descaracterização” do samba.

<sup>379</sup> NAPOLITANO, 2007a, op. cit.

<sup>380</sup> Como já havia tentado em *Tide*, com um arranjo para outro emblema, o choro *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973)

### 3.5. A modinha

*Sabiá* é resultante da parceria iniciada em 1966 entre Tom Jobim e Chico Buarque. Inicialmente pensada como uma peça instrumental de câmara, intitulada *Gávea*, *Sabiá* acabou tendo sua letra escrita por Chico Buarque em meio a algumas sugestões de Jobim.<sup>381</sup> *Sabiá* é uma canção significativa não apenas pelo itinerário descrito desde sua estréia no festival da canção e das leituras que angariou naquele episódio. Esta obra radicalizou um procedimento poético significativo, um dado fundamental da estética bossanovista, perceptível na intensa dialética concretizada na canção entre o plano musical e o plano narrativo. Isto é, *Sabiá* explorou de maneira especial um tipo de metalinguagem, sutilmente articulada ao inverso, onde os significados muitas vezes conflitantes entre música e letra resultam em um complexo discurso, pleno de reverberações.

Estruturalmente, *Sabiá* é uma canção em três partes, construída a partir do desenvolvimento de um motivo de três notas repetidas, anunciado várias vezes ao longo da canção.<sup>382</sup> Este motivo dá voz à afirmação inicial *vou voltar*, repetida insistentemente ao longo de três seções por um enunciador que fala em primeira pessoa. Este motivo ainda aparece outras vezes na canção, disfarçado, com seus valores rítmicos modificados e frequências alteradas em vários versos:

***Vou voltar***  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Para o meu lugar*  
***Foi lá e é ainda lá***  
*Que eu hei de ouvir **cantar** uma sabiá,*  
***Cantar o meu sabiá***

***Vou voltar***  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há*  
*Colher a flor que já não dá*  
*E algum amor talvez possa espantar*  
*As noites que eu não queria*  
*E anunciar o dia*

---

<sup>381</sup> “No caso de *Sabiá*, o Tom falou que **uma** sabiá no feminino era bonito porque era linguagem de caçador. O caçador fala **uma** sabiá, como fala **uma** gambá. A idéia de **uma** sabiá, que eu adoro, é dele. Mas é que alguns puristas disseram que estava errado”. Chico Buarque *apud* CEZIMBRA, M., CALLADO, T., SOUZA, T., 1995, op. cit., p. 121.

<sup>382</sup> MAMMI, 2004, op. cit.

***Vou voltar***  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Não vai ser em vão*  
*Que fiz tantos planos de **me enganar***  
*Como fiz enganos de **me encontrar***  
*Como fiz estradas de **me perder***  
*Fiz de tudo e nada de **te esquecer**.*

Este motivo de três notas funciona como elemento condutor da canção, permeando as intervenções do enunciador ao longo dos versos:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four notes: a quarter rest, a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The notes G4, A4, and B4 are connected by a slur. Above the staff, the chord 'F dim7(b13)' is written above the first measure, and 'E m7' is written above the final measure. Below the staff, the lyrics 'Vou vol - tar' are written under the notes, with a hyphen between 'vol' and 'tar'.

Exemplo 20 – *Sabiá* – Motivo melódico em notas repetidas.

No entanto, as aparições deste motivo são pautadas por uma sensação crescente de estranhamento, em função das diferentes disposições rítmicas e melódicas que assume. Isto é, suas aparições ao longo da canção não ocorrem como pontos de repetição literal; sua célula básica quase sempre está metamorfoseada em algum nível. Este estranhamento, por sua vez, é ampliado na estrutura formal da obra, cada seção progredindo de maneira a aprofundar o sentimento de perda que é o tema, basicamente, do plano narrativo.

Já nos primeiros dois versos, a voz do enunciador afirma um desejo, (*Vou voltar Sei que ainda vou voltar*) reiterado por uma construção musical que tende a afirmar a tonalidade, por meio de um movimento cadencial. No entanto, no decurso poético esta resolução se torna obscura, pois a música não confirma *ré maior* como o centro tonal da obra, e sim, seu relativo menor, exatamente no ponto em que o enunciador reitera para onde quer voltar (*para o meu lugar...*). Neste ponto, se estabelece a primeira ambigüidade: *o meu lugar*, afirmado com certeza pelo enunciador não se dá na esperada tonalidade de *ré maior* que iniciara a frase, mas em seu duplo, no modo menor. Por aí ocorre a segunda aparição do motivo *vou voltar*, com ligeira modificação rítmica.

Fdim7(b13) Em

Vou vol - tar

Exemplo 21 – *Sabiá* – Transposição do motivo melódico

Em sua terceira repetição, (*foi lá e é ainda lá*), o motivo aparece dilatado ritmicamente, sobre uma progressão cambaleante na região da subdominante *sol*, demarcando nova ambigüidade: o enunciador fala de um lugar já conhecido (*foi lá...*), todavia, a harmonia orienta-se para um ponto até então inexplorado na peça. Simultaneamente, o *fá#* que modaliza o percurso melódico do motivo neste momento, funciona quase como uma tensão no fluxo harmônico, investindo a voz de um aspecto dissonante em relação aos acordes da passagem:

Gm(maj7)/B $\flat$  A6 A $\flat$ maj7(#5) Gmaj7 F#m7

Foi lá e - é a - in - da lá

Exemplo 22 - *Sabiá* - Motivo de três notas transposto e dilatado, com interpolações. A harmonia oscilando entre a subdominante *sol* (menor e maior) e a dominante.

Em seguida, a nova apresentação do motivo (*ouvir cantar*), que também aparece dilatado ritmicamente ocorre sobre uma progressão harmônica instável, cuja repetição parece anunciar um movimento cadencial onde *si menor* tende a se estabelecer como centro tonal.

F#7(b13) Bm7 D7/A A $\flat$ dim7

Que eu hei de ou - vir can - tar

Exemplo 23 – *Sabiá* – Motivo melódico dilatado

De fato, o acorde esperado de *si menor* está onde deveria; contudo, seu sentido não é definitivo, uma vez que a frase melódica continua em direção a uma nova cadência. Esta se dá



ao final da frase de resposta, também marcada com o motivo (*cantar o meu sabiá*), mas que conduz a um precário final, da frase e da seção como um todo (cc. 32). Isto porque o acorde que pontua este final, *ré maior* acrescido de sexta e nona, soa ao mesmo tempo como tríade maior e/ou sua relativa menor, ambas as faces do mesmo pólo harmônico. Por outro lado, como se encontra invertido, isto é, com sua quinta, *lá*, no baixo, o sentido de resolução da harmonia fica obscurecido. Aliás, o discurso harmônico do verso como um todo se orienta quase como um paralelismo de uma hipotética harmonia original, em virtude das substituições dos acordes:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'Can tar o meu sa bi á' are written below the notes. Above the staff, four chords are indicated: Bm/A, A♭dim7, G dim7, and D6/A. The melody is marked with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes.

Exemplo 24 – *Sabiá* – Motivo melódico dilatado, com interpolações

Em resumo, a primeira parte da canção desenvolve um plano narrativo onde o registro é o da certeza: *vou voltar... sei que... o meu lugar... é ainda lá... o meu sabiá*, borrado apenas por um *hei de ouvir*. Estas certezas do enunciador são descritas melodicamente através de uma espécie de arco, que abriga as diversas frequências em que ocorrem as repetições do motivo principal: *ré, si, fá#, lá*. Notas que, afinal, constituem a base do acorde final do movimento. No plano harmônico, contudo, instala-se outro registro, que oscila entre as tonalidades de *ré maior* e de *si menor* como centros tonais latentes. Do cruzamento destas instâncias, concretizados na palavra cantada surge outro quadrante, onde a ambigüidade recorta o plano discursivo, corroendo as certezas anunciadas.<sup>383</sup>

Na segunda parte da canção instala-se de vez o registro da incerteza, tanto na construção musical como no plano narrativo. No primeiro verso, (*Vou voltar*) letra e música retomam a idéia inicial da canção, tanto na configuração do motivo melódico de três notas repetidas como sua harmonização. A partir daí, contudo, a certeza do enunciador em *voltar* é

<sup>383</sup> Também percebida pelo pesquisador Pedro Py: “... a canção *Sabiá*, de Tom Jobim, apresenta uma ambigüidade em relação ao estabelecimento de sua tonalidade principal. A dificuldade em determinar o centro tonal da peça reside na indefinição do *ré maior* observada pela ausência da tônica nos acordes iniciais da peça. Noto também a linha do baixo bastante cromática, dificultando a definição da tonalidade. *Sabiá* é, assim, um caso paradigmático da obra jobiniana, que apresenta baixos como melodias independentes, com seus próprios contornos, gerando uma aparente contradição em relação às melodias principais das canções”. PY, 2004, op. cit., p. 27.

gradativamente distorcida, e o próprio plano narrativo começa a ceder, pois o *lugar* que encarna o sentimento de perda e separação também parece outro. Já no segundo verso, (*sei que ainda vou voltar*), pouco antes da segunda repetição do motivo, ocorre um deslocamento harmônico, pois a seqüência não resolve em *ré maior*, e sim, em uma ambígua tonalidade de *fá*. Uma nota da melodia em especial, um *dó#*, é simbolicamente importante neste contexto, por se constituir – na interação com a harmonia – um intervalo aumentado de difícil execução, o que aumenta o efeito de estranhamento. Neste ponto a sonoridade adquire um caráter suspensivo, pois a resolução esperada em *ré maior* (ou mesmo *si menor*, como na primeira parte) não ocorre; em vez disso a harmonia dá um salto para uma modulação para *fá*, que marca especialmente esta seção da canção (cc. 35-38).

Exemplo 25 – *Sabiá* – resolução inesperada

Por força desta modulação para *fá*, a reapresentação do motivo de três notas repetidas aparece neste contexto como intervalo instável e de difícil execução na harmonia de *sol menor*, tanto mais se considerado o trajeto desta mudança da tonalidade.

Exemplo 26 – *Sabiá* – repetição do motivo melódico

Esta reviravolta no plano harmônico funciona como alegoria do terceiro verso, onde o enunciador ainda demonstra alguma certeza em seu desejo de *voltar*. No entanto, o *lugar* deste reencontro já é outro, revelado pela melancólica inversão do verso original de Gonçalves Dias, “*Minha terra tem palmeiras*”, que se torna:

*Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há*

A partir deste momento, instaura-se uma trajetória de sucessivos enganos constatados pela voz do enunciador, pois os desejos deste estão barrados por uma impossibilidade: aquele mundo natural (idealizado) que reverbera a felicidade adiada foi deixado para trás. Ao mesmo tempo, harmonia e melodia em seu conjunto recortam em profundidade a distância deste mundo *que já não há, que já não dá*. Isto porque a modulação para *fá*, inicialmente maior, resvala para seu homônimo *fá menor*, aliando ao plano narrativo outro engano: a nova tonalidade em que a seção parecia transitar também apresenta certo grau de ambigüidade. Este plano de incertezas percorre praticamente toda a seção, e o caminho de volta da tonalidade de *fá menor* para *ré maior* descreve um longo movimento cromático descendente,<sup>384</sup> balizado pelos versos em que o enunciador afirma:

*E algum amor talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia*

Nesta passagem capital, a interação entre letra, melodia e harmonia adquire uma densidade inédita na obra, articulando múltiplos significados. Inicialmente, o caráter cromático da melodia reitera a incerteza do quinto e sexto versos, ambos os planos reverberando a precariedade da situação do enunciador (cc. 40-50). Por outro lado, a longa descida cromática da harmonia que se inicia neste trecho dramatiza de maneira sutil o sentimento que toma conta do enunciador ao revelar que a separação de seu desejo se deu em função de uma contingência (*as noites que eu não queria*). Por fim, todos os planos atingem um desfecho em suspensão, e a construção musical parece anunciar o retorno à tonalidade inicial, *ré*,<sup>385</sup> repercutindo o plano poético, onde o enunciador sonha com uma possibilidade de retorno (*anunciar o dia*).

Em um sentido mais profundo, este trecho maneja duas imagens muito caras ao contexto sociocultural da década de 1960, especialmente observáveis na linguagem da canção engajada. Naquela perspectiva estética, o *dia que virá*, passou a assumir uma importância

<sup>384</sup> Esta linha descendente do baixo é articulada por uma engenhosa progressão harmônica: *fá* (Fm) – *mi* (E(#5)) – *mi bemol* (Abm7/Eb) – *ré* (Bm/D) – *ré bemol* (Ebbb7) – *dó* (Am6/C) – *si*, em suspensão (B74 - B7) – *si bemol* (Gm6/Bb) – *lá* (Em/A). Compassos 50-56.

<sup>385</sup> Que parece se realizar através da cadência [Em/A – A7/4(b9) – A7(9)], ligeiramente modificada por novas dissonâncias, mas em essência, a mesma dos compassos iniciais da obra. Compassos 57-59.

poética que não raro extrapolou seu significado mais prosaico e literal. Assim, o *dia que virá* passou também a reverberar aspirações políticas e históricas, como um momento futuro de redenção, que fatalmente chegaria para redimir as injustiças no país. Sintomaticamente, tais associações passaram a configurar um mote para a canção engajada, cantadas em tonalidades maiores, interpretações grandiosas e com uma certeza quase épica.<sup>386</sup>

O plano poético de *Sabiá*, por sua vez, parece assinalar a contraparte deste dia, a *noite em que se está*, evocando outra imagem particularmente cara ao período, isto é, o autoritarismo do regime militar. Estas duas imagens se fundem nos versos da canção em uma situação suspensiva, exatamente ao final de um movimento descendente que parece anunciar o retorno à tonalidade inicial. Assim, o trecho descreve uma analogia, que equipara as noites ao movimento cromático e descendente e o anúncio do dia ao movimento cadencial que fica em suspensão até praticamente o final da frase. Entretanto, o desfecho da cadência desconstrói novamente o registro narrativo que parecia retomar alguma esperança. Isto porque a sincronia desejada entre o plano narrativo (a chegada *do dia*) é contraditada pela música, que na cadência esperada escapa para *fá sustenido menor* (cc. 59-60). O resultado geral da interação entre som e canto permite uma interpretação sombria: *o dia pode não vir...*

Exemplo 27 – *Sabiá* – contradição entre plano narrativo e resolução cadencial

Após todas estas hesitações e reviravoltas, a terceira parte da canção parece iniciar como se realmente fosse ocorrer um retorno, uma repetição da estrutura musical da primeira parte, também sugerida pelo fraseado idêntico. Os dois versos iniciais da terceira parte, aliás, são idênticos musicalmente aos versos iniciais das outras duas seções, retomando sempre a mesma construção inicial, com o motivo melódico de três notas repetidas sob o crônico (*vou voltar*) harmonizado com os mesmos acordes. Sua continuação, contudo, demarca uma nova e intrigante solução para a representação do motivo musical que envolve o final do verso (*sei que ainda vou voltar*). Aqui, a resolução do movimento cadencial é surpreendida por outra

<sup>386</sup> Mote que recebeu críticas ainda ao final da década, justamente em função de ser considerado imobilista e voltado antes à catarse combinada entre público e intérprete(s) no reduzido espaço da canção que propriamente à ação política. Cf. GALVÃO, Walnice. *MMPB: uma análise ideológica*. In: Sacos de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

harmonia, *ré menor*, e a interação entre melodia e harmonia promove novo estranhamento melódico, reforçado pelo fato de a nota da voz, *dó#*, ser novamente um intervalo de difícil execução:

The image shows a musical staff in G major (one sharp). The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The lyrics are 'Vou vol - tar' and 'Sei que\_a - in - da'. The harmony is indicated by chords above the staff: F dim7, Dm/F, Em7, A7(b9), and Dm(maj7). The melody is in a 4/4 time signature.

Exemplo 28 – *Sabiá* – Deslocamento do plano narrativo, pela não resolução melódica

Melodicamente o trecho é praticamente idêntico aos mesmos segmentos das outras duas seções; cada frase mantém os intervalos originais da linha melódica, ainda que ligeiramente diferenciados por alterações rítmicas. Mas as resoluções inesperadas no registro harmônico para esta mesma melodia em todas as três partes da canção sempre promovem novos sentidos para o texto poético. Aqui, a inesperada resolução em *ré menor* é apenas temporária, pois a continuação da terceira parte, sob o verso (*não vai ser em vão*) cadencia novamente para a tonalidade de *fá maior*, seu relativo maior (cc. 67-68). A partir deste ponto a canção promove outra reviravolta, demarcada pela voz do enunciador, que inicia um devaneio final, apontando uma série de ações já realizadas e pautadas pela frustração. Todas estas ações são marcadas no plano melódico, por aparições do motivo de três notas repetidas, em *fá* (*me enganar*) e, nos versos seguintes (*me encontrar... me perder... te esquecer*), em *ré*. Entretanto, aqui o plano harmônico delimita um novo sentido para a articulação cantada destes motivos, e para o final da canção como um todo, em função do ineditismo da progressão que se desenvolve nestes versos. Na realidade, a tonalidade de *fá maior* que parecia novamente afirmada, gradativamente passa a ceder lugar para a tonalidade relativa de *ré menor* retomando, em outro contexto, um procedimento já utilizado na primeira seção da canção. Isto é, assim como na primeira parte da canção, o plano harmônico desta terceira seção parece oscilar entre uma tonalidade maior e sua relativa menor, faces opostas do mesmo campo. Isto, porém, não acontece totalmente no final da canção. Nos versos finais da terceira parte, a harmonia passa gradativamente a polarizar as ações sobre os acordes de *ré menor* e *sol menor*, inculcando novo sentido ao discurso justamente em função de reforçar o caráter modal (*eólio*) desta combinação. Desta maneira, as repetições do motivo musical sob essa progressão acabam por diluir qualquer atratividade para *fá maior*, a tonalidade inicial da

seção, adquirindo uma finalidade em si, pois a força da modalidade acaba se instaurando. Neste sentido, o retorno a um ponto inicial qualquer, que poderia estar localizado em *fá maior*, não acontece. Ao contrário, a parte final da canção resvala para um caminho harmônico que reforça de maneira sutil um dado fundamental do texto: perdendo-se na progressão modal, a música sugere a dissolução de qualquer ilusão de volta, no plano poético.

Além disso, o registro interpretativo de Jobim reforça sobremaneira esta ambigüidade estrutural da canção. A interpretação, calcada em deslocamentos rítmicos da melodia, obtidos através da interpolação de pausas, síncopas, contrasta radicalmente com a simetria da versão apresentada no FIC,<sup>387</sup> contribuindo decisivamente para a atmosfera hesitante, melancólica. O trecho incorporado sem a anuência de Chico Buarque também foi suprimido, resgatando a atmosfera conflitante entre planos narrativo e musical. Ao mesmo tempo, a voz de Jobim apresenta sempre um registro de intensidade mínimo, sem *vibrato*, quase claudicante. Enquanto a condução rítmica é praticamente inteira derivada do grupo instrumental clássico da bossa nova, a sonoridade orquestral é vazada, pontuando brevemente as passagens da voz e privilegiando os timbres das flautas e trombones. Só na introdução e *coda*, o arranjo utiliza um *tutti* orquestral, ainda assim em registro *mezzo forte*, na onomatopéia do canto do *Sabiá*, tão cara a Villa-Lobos.

Um dado fundamental da construção musical de *Sabiá* é a maneira particular como a técnica de *modulação*, a maneira como a mudança de tonalidade que marca as passagens entre as três partes da canção é utilizada pelo compositor.<sup>388</sup> Em um sentido mais geral, a relação entre as diferentes tonalidades utilizadas sugere um sentido de simetria estrutural enviesada, na medida em que todas as três partes da canção exibem certo grau de ambigüidade na

---

<sup>387</sup> Esta parece ter sido uma opção do compositor em sua gravação, uma vez que o manuscrito da obra revela uma métrica da melodia muito próxima àquela apresentada por Cinara e Cibele no FIC. A versão apresentada no III FIC por Cinara e Cibele é cantada em dueto, e não mais remete à presença de um único enunciador. A divisão rítmica é simétrica, sem recortes rítmicos ou síncopas, privilegiando valores inteiros de mínimas, semínimas e colcheias nas notas e uma articulação cuja métrica obedece a um sentido mais preciso, linear. Ao mesmo tempo, a canção incorpora outro sentido com a inclusão da parte final, patente na expressão das intérpretes, cuja fisionomia grave cede, gradativamente, lugar a uma felicidade contida, potencializada pelo gestual. Em síntese: a interpretação conferida a *Sabiá* por Cinara e Cibele, possui como característica básica uma perspectiva otimista, direta, cuja tentativa de clareza contrasta com as diversas ambigüidades presentes na canção. Disponível in: <http://www.youtube.com/watch?v=4LSNYQGow9U>

<sup>388</sup> Pedro Py tende a considerar, amparado em Forte, esta passagem e as demais ao longo da obra como exemplos de *tonicização*, isto é, o estabelecimento de uma tríade diatônica como tônica temporária. Mas *modulação* talvez seja o mais apropriado, pois não há retorno, as novas tônicas vão se sucedendo. De qualquer maneira, sua avaliação também aponta uma relação intrínseca entre tratamento harmônico e texto: “*As tonicizações seguem uma relação hierárquica com o texto, sendo a primeira (si menor) referente à manifestação de um desejo de viver novamente sensações do passado, não realizadas plenamente. Já na segunda, numa região mais distante (fá menor), exacerba-se o conflito, revelando o mesmo desejo, impossível de realizar-se, com um aumento de tensão, musicalmente representado pela relação de trítone dessa tonicização com a anterior*”. PY, 2004, op. cit. p. 87 – 88. Para definições conceituais de modulação e tonicização, KOSTKA, S. & PAYNE, D., 1995, op. cit.

definição da tônica. Assim, a primeira parte oscila entre *ré maior* e *si menor*, faces do mesmo pólo; a segunda parte oscila entre *fá maior* e seu homônimo, *fá menor*, também sonoridades do mesmo campo harmônico; finalmente, a terceira parte também oscila entre *fá maior* e *ré menor*, seu relativo, assim como na primeira seção.<sup>389</sup>

Em um sentido mais profundo, a sutileza estrutural que marca estreita relação entre o texto poético e as diversas modulações em *Sabiá*, também parece evocar uma questão ligada ao próprio itinerário estético da bossa nova de Jobim. Pois a modulação para a região da *mediante*, que articula a passagem da primeira para a segunda parte da canção, cumpre uma função fundamental na medida em que ilustra a sensação de desagregação que invade a perspectiva do enunciador. O principal significado deste tipo de movimentação harmônica reside na impactante distância entre as regiões tonais que parecem materializar as sonoridades das duas primeiras partes da obra, *ré maior* e *fá maior*.<sup>390</sup> E este impacto se torna um tanto mais acentuado na medida em que a tonalidade de *fá maior* também não se estabelece firmemente ao longo da segunda parte, derivando para seu homônimo, *fá menor*.<sup>391</sup> Na terceira parte da canção, a hesitação em relação ao estabelecimento de *fá maior*, seguida da passagem para o *vamp* modal em *ré* também revela este caminho sem volta, com um aparente atenuante: o final da canção retorna a uma sonoridade próxima, mas não igual à do começo. Esta relação entre as tonalidades que se estabelecem precária e sucessivamente em *Sabiá* redonda em uma analogia crucial em relação ao texto: elas evocam a distância cada vez maior entre o desejo e sua satisfação e apontam, no limite, para uma impossibilidade.<sup>392</sup> A desagregação progressiva da tonalidade inicial da obra, por força deste processo de desconstrução do discurso tonal, revela a percepção da impossibilidade de harmonização entre

---

<sup>389</sup> Pedro Py propõe uma aproximação entre *Sabiá* e o *lied* de Robert Schumann, “Im wunderschönen monat nai” do Ciclo Diechtherliebe: “Não é apenas a ambigüidade entre duas tonalidades relativas que aproxima as duas canções. As implicações deste conflito decorrente das frustrações de desejos insatisfeitos possuem estreita relação no texto das canções, tanto na articulação da poesia quanto na música, com a eterna renovação das expectativas manifestada pela tênue e ambígua relação de estabelecimento da tonalidade principal em ambas as peças”. PY, 2004, op. cit. p. 67.

<sup>390</sup> Denominada *relação de mediantes cromáticas*, esta mudança de uma tonalidade para outra, separada desta por intervalo de terça assegura uma surpreendente sucessão, ampliando o espectro de relações tonais. Por essa razão também é denominada “coloristic successions”. O caminho impactante das relações de mediante, aliás, já é simbolizado em uma escala microscópica, na relação de terça entre os acordes de *si bemol – fá suspenso – ré suspenso* na introdução orquestral de *Sabiá*. Para a definição das relações de mediante, KOSTKA, S. & PAYNE, D., 1995, op. cit., p. 324-440.

<sup>391</sup> Neste caso, a relação entre as mediantes se torna ainda mais distante, constituindo uma relação *duplamente cromática*, (*Double chromatic mediant*), pois além do contraste no modo, não há nenhuma nota comum entre ambas as tríades de *ré maior* e *fá menor*. KOSTKA, S. & PAYNE, D., 1995, op. cit.

<sup>392</sup> “A recusa em aceitar a realidade e a impossibilidade de realização absoluta são poeticamente reforçadas pelo compositor, pelo adiamento do estabelecimento da tônica, através de processos de substituição (pelo VI na cadência interrompida dos compassos 12 -13) e pelas sucessivas tonicizações do VI e do bequadro III”. PY, 2004, op. cit. p. 87.

o indivíduo poético e o mundo.<sup>393</sup> Nestes termos, a canção claramente aponta para um impasse: sua arquitetura interna desenvolve um caminho peculiar, acabando em um lugar harmônico diferente de onde começa.<sup>394</sup> Esta fina interação dialética entre texto e música, sintetizados na palavra cantada, parece cristalizar o caráter ambíguo da canção como um todo, mas também revela uma fatura bastante cara à estética bossanovista de Jobim.<sup>395</sup> Em *Sabiá*, a afirmação peremptória e até certo ponto, obsessiva (*vou voltar*), é confundida e constantemente contraditada pela interação melodia/harmonia. Isto é, letra e música comentam-se mutuamente, mas desta interação resulta um terceiro plano, onde os sentidos convergem para uma sutil desconstrução do itinerário poético. Neste sentido, a glosa da *Canção do Exílio* é deslocada pela estrutura musical, adquirindo novo sentido, contrário ao do texto de Gonçalves Dias. Se pensada sob esta perspectiva, *Sabiá* radicaliza o projeto estético bossanovista, a integração entre as instâncias poéticas reverberando o desejo de conciliação entre o indivíduo e o mundo. Mas nesta canção este projeto está invertido: a articulação entre as diversas instâncias poéticas sugere que a conciliação entre o indivíduo e o mundo, entre o desejo e sua satisfação, derivam para um sentido oposto. Finalmente, o dado que mais chama a atenção nesta canção é justamente a coincidência histórica, certamente não premeditada por seus autores. No olho do furacão histórico de 1968, *Sabiá* apontava sem saber para o não lugar da estética bossanovista naquela conjuntura. Sua voz, todavia, não foi sequer ouvida.

Em seu conjunto, o disco *Stone Flower* agenciou várias faturas estéticas importantes, algumas delas inéditas na obra de Tom Jobim gravada nos Estados Unidos. Seus recursos composicionais mais característicos foram combinados de diversas maneiras neste disco, abrindo espaço inclusive para procedimentos até então restritos a outros formatos e linguagens. De maneira geral, as composições incluídas em *Stone Flower* parecem evocar uma necessidade, talvez sentida por Jobim, de maior reconhecimento das conexões entre sua

<sup>393</sup> Em um texto clássico, o musicólogo Charles Rosen avalia as relações de mediante como técnica historicamente associada à geração romântica de compositores europeus e particularmente característica de Frédéric Chopin. Rosen analisa o papel das medianas no processo de implosão da tonalidade por obra dos compositores da geração de 1830: “A relação entre tônica e dominante é a base da tonalidade triádica ocidental. A tentativa, no início do século XIX de substituir as relações de dominante clássica pela terça ou de mediante se traduziu em um ataque frontal contra os princípios da tonalidade, e finalmente contribuiu para a ruína da tonalidade clássica. O que a força das novas relações de mediante atacou foi a coerência da hierarquia tonal que no século XVIII conferiu funções divergentes aos acordes de dominante e subdominante. [...] Um novo cromatismo, em grande parte obtido pelo uso das relações de mediante, obscurece a clareza do sistema tonal [...]”. ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 337-338.

<sup>394</sup> Idéia que parece consensual entre seus principais comentaristas, ainda que guardadas as diferenças de aproximação teórica e de interpretação de seu sentido histórico e simbólico. MAMMI, 2004, op. cit.; GARCIA, Walter. *Um mapa para se estudar Chico Buarque*. Revista do IEB, no. 43, setembro/2006, p. 187-210.; PY, 2004, op. cit.

<sup>395</sup> O musicólogo Paulo Tiné aponta que as modulações para a região da mediante já se constituíam um recurso conhecido e utilizado por Jobim já em outras obras como nas seções B de *Desafinado* e *Garota de Ipanema*. TINÉ, 2001, op. cit.



produção musical e um referencial de *brasilidade* idealizado. Neste sentido, elas apontam para uma tentativa de incorporar simbologias sonoras de alguma maneira associadas ao universo cultural do Brasil: os gêneros da tradição, as temáticas nordestinas, etc. Ao mesmo tempo, o disco sugere uma radicalização da poética essencial do compositor, especialmente notável na constituição dos temas musicais a partir de materiais mínimos: intervalos, notas repetidas, etc. Ao que parece, seu trabalho composicional procurou em *Stone Flower* uma solução de compromisso entre este processo construtivo e o alargamento dos referenciais temáticos. Esta incorporação, todavia, revelou seus efeitos colaterais ao interferir no resultado final das obras gravadas, gerando um adensamento geral das estruturas formais, que em alguns casos extrapolaram os modelos cancionais até então usados pelo compositor. Além disso, estes diálogos também operaram uma perturbação no filtro musical bossanovista, especialmente em seus paradigmas timbrísticos e texturais.

Na parte instrumental este adensamento é perceptível com o aparato rítmico como um todo abrindo novas possibilidades, deslocando para uma situação secundária o paradigma divisivo e timbrístico da bossa nova. Isto porque os arranjos conferiram especial importância a alguns elementos percussivos já delineados em *Tide*, com a inclusão de timbres (triângulo, tamborim, pandeiro, caixa de fósforo, cowbell, etc), e a exploração de percussões de atmosfera. Ao mesmo tempo, foram incorporados novos instrumentos ao conjunto instrumental de base, típico da estética da bossa nova jobiniana; além do violão, contrabaixo acústico, bateria e piano, o disco recorreu também ao piano elétrico, de ataque menos preciso e maior sustentação das notas. Mesmo que algumas obras tenham sido gravadas com uma instrumentação bastante reduzida, o disco como um todo também explorou novas perspectivas instrumentais, para além das texturas graves e vazadas características. Aos timbres do trombone, dos conjuntos de flautas em *dó* e em *sol*, foram reforçadas as sonoridades dos metais, com saxofones, trompetes e flugelhorn. A orquestra, entretanto, ainda atua como coadjuvante, reforçando com comedimento certas passagens e reduzida aos instrumentos de corda, com raros momentos em *tutti*.

É, no entanto, a conformação geral do registro interpretativo que revela de maneira mais contundente um clima geral do disco que, se não denota tristeza, abunda em melancolia. Não há momentos efusivos em *Stone Flower* e, naturalmente, a coloração anticontrastante da música de Jobim colabora para esta percepção. No entanto, a melancolia natural da própria estética bossanovista de Jobim teve um acréscimo distinto em *Stone Flower*, gravado no rescaldo dos acontecimentos do III FIC. Neste sentido, este disco talvez aponte para a percepção de uma situação limite, que o desencanto profundo dos registros de *Sabiá* e *Brazil*

parecem simbolizar de maneira bastante representativa. Assim, as versões de Jobim para estas obras emblemáticas, além dos outros caracteres do LP como um todo, podem ser interpretados como indícios da percepção de um impasse estético do projeto bossanovista, naquele momento associado a um projeto histórico fracassado.<sup>396</sup> Os ideais estéticos da bossa nova clássica, calcados em um *ethos* simultaneamente contemplativo e construtivo, urbano e racional, pareciam não mais encontrar ressonância em parcelas significativas da audiência brasileira. O disco *Stone Flower*, portanto, apontou dois vetores cruciais para o entendimento da atuação de Jobim no cenário brasileiro naquele contexto. Se por um lado, o disco revelou um impasse estético da bossa nova, também assinalou poéticas que seriam desenvolvidas posteriormente pelo compositor, especialmente nos álbuns *Matita Perê* e *Urubu*.

---

<sup>396</sup> Para as associações entre o projeto estético bossanovista e as utopias modernizantes, TREECE, 2000, op. cit.; MAMMI, 1992, op. cit.

#### **4. O retorno do *Maestro*: brasilidade e mercado na MPB.**

Matita Perê é um disco profundamente brasileiro, resultado de pesquisas que realizei sobre nossos sons e raízes nossas. Tudo que coloquei nele foi produto de um esforço que venho desenvolvendo há muito tempo sobre essa temática. Tom Jobim. Folha de São Paulo, 10/05/73.

#### 4.1. O Disco de Bolso do Pasquim

Foi com o lançamento da canção *Águas de Março*, em 1972, que Jobim definitivamente selou um aparente reencontro com a audiência brasileira, reencontro que vinha sendo ensaiado desde 1970 sob diversas formas, nas páginas da imprensa. A perspectiva de um retorno de Jobim ao Brasil pode ser entendida no contexto de fortalecimento da MPB, mas também foi explorada a percepção de que o compositor voltaria ao país para privilegiar o público nacional. Tal é a perspectiva da reportagem publicada pela revista *Querida*, cuja capa anunciava “*Porque o Tom é nosso*”.<sup>397</sup> Em meio a várias fotos em cores do compositor, a reportagem traçava um painel geral de seu pensamento sobre a vida e sua carreira, sua relação com a família e com a música, entre outros. A tonalidade geral da entrevista, bem como seu sugestivo título “*O Tom da verdade*”, revelavam um esforço em apresentar positivamente o compositor para o público específico desta revista, destacando que “... *Tom está muito feliz em ter voltado*”.<sup>398</sup> Ao mesmo tempo, a reportagem expunha um dado concreto do processo de pacificação entre as tendências da MPB, observando que “... *o público tem recebido uma imagem falsa de Tom Jobim como pessoa*”.<sup>399</sup> A reportagem retomava ainda um dos temas candentes nos debates gerados pelo *affair* Sabiá-III FIC:

[...] para os jovens que cobram dele uma participação na transformação do mundo através do protesto e da denúncia, ele diria: – se eu tivesse a capacidade de interferir, de alguma forma, o mundo não seria como ele é. E não acredito que se possa fazer alguma coisa pela sociedade, através da música, contra a máquina que carrega o mundo [...] <sup>400</sup>

Quando questionado sobre sua ausência dos palcos brasileiros, e posto sob a constatação de que “... *você já é aceito*”, Jobim argumentava: “*Ninguém é aceito no Brasil. Criam-se imagens falsas para o público. E quando não se corresponde a elas, eles vão para a TV e dizem: O Tom não quer nada com a gente*”. Finalizava com um breve currículo do compositor, reforçando o caráter de *press release* da matéria: “... *este é o Tom das 200*

<sup>397</sup> “Por que o Tom é nosso”. Revista *Querida*, no. 382, Janeiro/1970, p. 1-10.

<sup>398</sup> “Por que o Tom é nosso”, op. cit. p. 10.

<sup>399</sup> “Por que o Tom é nosso”, op. cit. p. 09.

<sup>400</sup> “Por que o Tom é nosso”, op. cit. p. 09.

*músicas de sucesso, que abriu o caminho da música brasileira em 59, junto com Vinicius de Moraes e outros*”.<sup>401</sup>

Esta reportagem de *Querida* revela a percepção de que o compositor parecia disposto a voltar ao Brasil, e o destaque positivo conferido a este aparente retorno pode ser vislumbrado em várias outras matérias jornalísticas do período. Contudo, o registro de *Querida* é particularmente significativo justamente por ser esta revista voltada a um público especificamente feminino interessado em amenidades, celebridades, etc. Neste sentido, pode-se especular o quanto este assunto espraiou-se nas páginas da imprensa, a ponto de chegar a nichos não necessariamente dedicados à música brasileira. Convém frisar ainda que, por força de suas inúmeras viagens aos Estados Unidos durante a década de 1960, Tom Jobim acabou por gerar um tipo de chamada jornalística que se tornou corriqueira, principalmente na imprensa carioca, em geral informando suas idas e vindas ao exterior.<sup>402</sup>

As reportagens citadas, portanto, sugerem que a partir da década de 1970 dinâmicas conjunturais geraram uma crescente demanda pelos artistas da MPB, abrindo brechas para uma revalorização, ainda que tímida, da bossa nova.<sup>403</sup> Esta reorganização do cenário musical contribuiu decisivamente para galvanizar a figura de Tom Jobim, integrando seu nome e a estética em geral associada à bossa nova ao campo da MPB. Esta demanda foi percebida pelo próprio Jobim, que não sem certa ironia, ponderou na entrevista a Lacerda: “... *no Brasil agora deram na mania de falar de Tom Jobim. Já estava tardando, já não era sem tempo*”.<sup>404</sup>

Neste contexto, a recepção pública angariada por *Águas de Março* e a unanimidade positiva com que foi recebida nas páginas da imprensa são indícios importantes de uma inflexão na trajetória pública de Tom Jobim. Gerada a partir de uma inspiração fulminante, esta canção tornou-se o elemento chave para uma mudança crucial na recepção à sua obra ao longo da década de 1970. Ao mesmo tempo, o lançamento de *Águas de Março* coincidiu com um momento de relativa estabilização no campo da música popular, com o fim das disputas

<sup>401</sup> “Por que o Tom é nosso”, op. cit.

<sup>402</sup> “O Tom que faltava”, op. cit.; “O tom de Tom no jôgo (sic) da verdade”, op. cit.; “Tom volta este mês”, Última Hora, 05/11/1966, s/p; “Depois de quase seis meses na Europa, Tom Jobim só quer o convívio dos amigos”, Jornal do Brasil, 23/09/1969, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>403</sup> “Bossa Nova, a importância é histórica”. Jornal do Brasil, 08/12/1970, s/p. Coluna Música Popular, por Julio Hungria: Artigo onde o crítico informava o “... *reaparecimento [...] no catálogo brasileiro*”, de Tom Jobim, João Gilberto, Nara Leão e Edu Lobo com o lançamento pela Companhia Brasileira de Discos, de 4 LPs destes artistas. A partir deste ponto, discorria sobre a “importância histórica” da Bossa Nova como justificativa para o relançamento de obras paradigmáticas desta estética. Contudo, Hungria defendia que este ressurgimento devia ser tratado com cautela, pois “... *esta série de discos não deve nunca avalizar ou representar um movimento de retorno às origens [...] uma volta à bossa nova como saída ou arma evidentemente mais forte para enfrentar a tendência da linha evolutiva da MPB, irremediavelmente comprometida com o futuro – como sempre*”. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>404</sup> “A vida numerosa e tensa...”, op. cit.

televisivas pelas audiências e a formação de elencos estáveis no interior das gravadoras.<sup>405</sup> Estes fatores, por sua vez, contribuíram para reforçar o entendimento de que haveria um espaço simbólico comum, no interior do qual se desenvolvia um amplo leque de propostas musicais ligadas a um mesmo e difuso denominador comum materializado na sigla MPB. Neste sentido, as estratégias mobilizadas para o lançamento comercial de *Águas de Março* apontam para uma nova conjuntura cujos desdobramentos envolveram o fortalecimento do apelo da MPB como instituição sociocultural.

O primeiro efeito imediato causado pela veiculação da canção se deu sob a forma de uma recondução de Jobim ao panteão dos grandes mestres da música popular *nacional*, dirimindo por completo quaisquer questionamentos acerca da *brasilidade* de sua obra porventura remanescentes da década anterior. Em segundo lugar, esta canção mobilizou um aparato crítico que ampliou o espectro dos debates estéticos no interior da MPB. Neste sentido, a entusiasmada recepção conferida a *Águas de Março* pode ter atuado tangencialmente na montagem de uma série de critérios valorativos que passaram a informar o reconhecimento crítico da MPB como produto cultural prestigiado. Deve-se ressaltar que o debate sobre a existência de uma tradição musical brasileira, cunhada sob o cruzamento de inúmeras experiências estéticas ao longo do século XX, exerceu uma influência considerável na cristalização do campo da MPB, ao longo dos anos 1970. Assim, o retorno de Jobim ao cenário musical nacional, realizado sob o impacto da recepção positiva conferida a *Águas de Março*, exerceu forte pressão sobre as noções de tradição e modernidade que então informavam a organização dos vetores de avaliação e crítica. A importância desta canção, portanto, está conectada a fatores relacionados ao fortalecimento da percepção da existência de um campo relativamente autônomo na música popular brasileira, com hierarquias artísticas relativamente delimitadas, conquanto estas dinâmicas estivessem se realizando no interior da indústria fonográfica. A canção e sua recepção, portanto, funcionaram como índices da existência de um pólo prestigiado no interior da MPB. Neste sentido, refazer os caminhos que *Águas de Março* trilhou antes de atingir seu formato canônico na interpretação do LP *Elis & Tom*, de 1974, revela algumas das nuances que conformaram este cenário.

A primeira versão conhecida de *Águas de Março* foi lançada comercialmente na primeira edição de um projeto discográfico encampado pelo jornal carioca *Pasquim* em maio de 1972. O *Disco de Bolso*, como se chamou o projeto, propunha-se basicamente a editar comercialmente um compacto simples contendo duas obras de diferentes artistas nacionais,

---

<sup>405</sup> NAPOLITANO, 2010, op. cit.

vendido quinzenalmente em bancas de jornal. A estratégia buscava vincular um nome já estabelecido comercial e artisticamente e “... *também um nome inédito (ou novo) do potencial do elenco brasileiro*”.<sup>406</sup> Assim, a primeira edição do *Disco de Bolso* trouxe Tom Jobim apresentando um arranjo próprio para *Águas de Março*, e João Bosco, interpretando *Agnus Sei*, dele e de Aldir Blanc. Além do disco em si, a edição continha ainda entrevistas e pequenos históricos dos artistas editados, um prefácio do editor Sérgio Ricardo (“Qual é a do Disco de Bolso”) e um texto, aparentemente anônimo, intitulado “1º. Festival Brasileiro de Almeida”. A perspectiva inicial do lançamento indicava a tentativa de incrementar os públicos da música brasileira, pela estratégia de juntar certos artistas “consagrados” com as obras de novatos ainda sem espaço. O projeto revelava também a intenção implícita de organizar e/ou fortalecer um campo de obras e autores da MPB, presumindo um cânone de artistas passíveis de contar com a chancela do aparato crítico do jornal. Ao mesmo tempo, se as condições de distribuição mostravam-se aparentemente restritas aos mercados onde o *Pasquim* era comercializado, a chancela do periódico assegurava vendas praticamente garantidas para toda a edição.<sup>407</sup>

É muito provável que Tom Jobim estivesse ciente dos eventuais problemas de distribuição que poderiam acompanhar o projeto, mas também é importante frisar que uma estratégia bem sucedida de retorno ao Brasil demandava mais que um simples lançamento comercial. É provável, portanto, que outras variáveis tenham sido consideradas pelo compositor para que enfim cedesse os direitos autorais daquela que considerava uma de suas mais importantes obras até aquele momento para um projeto aparentemente fadado a um fraco desempenho comercial.<sup>408</sup> Neste sentido, é importante observar a importância simbólica que um lançamento avalizado pelo jornal *Pasquim* poderia adquirir naquele momento preciso. Deve-se ressaltar que o jornal apresentava-se como um dos últimos bastiões do jornalismo combativo em tempos de censura e repressão às idéias e às artes, especialmente à música. De fato, o *Pasquim* afirmava-se como um dos poucos veículos sobreviventes da resistência

<sup>406</sup> “Disco de Bolso: A volta de Tom Jobim”. Julio Hungria, Última Hora, *circa* maio/72, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>407</sup> Não há no “Disco de Bolso” qualquer informação relativa à quantidade de cópias produzidas para a primeira edição. Entretanto, pode-se ler o seguinte no encarte que acompanhava o compacto: “*Leitores do interior podem fazer os seus pedidos por carta a Fernando Chinaglia Distribuidora SA, acompanhada de cheque comprado pagável no Rio de Janeiro*”. Disco de Bolso Ltda. Ano 1, no. 1, maio/1972. Diretores: Sérgio Ricardo e Luiz Carlos Bravo. Isto posto, é razoável especular que o produto teve sua circulação restrita aos mercados das principais capitais onde o *Pasquim* era editado.

<sup>408</sup> O alcance da distribuição do Disco de Bolso foi comentado pelo crítico Walter Silva, do jornal Folha de São Paulo. Após eleger o compacto simples como o “melhor do primeiro semestre”, ponderava que “*Falta apenas que seja colocado à venda também nas lojas de discos, para atingir um público ainda maior, que merece ter acesso a esta importante gravação*”. “Melhor do Semestre”, Folha de São Paulo, 25/07/1972. Não foi possível precisar os termos do contrato de cessão dos direitos autorais da canção para o projeto.

cultural ao regime militar brasileiro em 1972 e sua chancela ratificava e validava produções culturais perante um tipo de público notoriamente crítico ao regime e simultaneamente interessado em música popular, em especial, aquela denominada MPB. Artistas então exilados, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, tinham cartas regularmente publicadas no jornal, bem como Chico Buarque, e mesmo Vinícius de Moraes. Ao mesmo tempo, os redatores do jornal exerciam uma influência considerável no cenário cultural através de críticas veementes a quaisquer comportamentos que considerassem desvinculados da atitude então necessária de enfrentamento da Ditadura.<sup>409</sup>

Desta forma, o meio para a qual o compositor direcionou a *avant première* desta canção sinaliza para uma intencionalidade, pois Jobim visivelmente mirava uma recepção positiva por parte da crítica e dos leitores do jornal. Assim, a conquista da crítica e do público leitor do *Pasquim* parecia uma estratégia acertada para ser reincorporado ao panteão da MPB. Em linhas gerais, a crítica mobilizada ao lançamento foi praticamente unânime ao ressaltar as qualidades da obra e do projeto, mas uma rápida análise de algumas resenhas mais específicas pode dimensionar a importância da empreitada para Tom Jobim. Como já foi sugerido, a *première* de *Águas de Março* foi interpretada como um sinal concreto do retorno do compositor ao país:

[...] o Disco de Bolso surge afinal, e para princípio de conversa, como uma tentativa bem mais palpável em favor da música nacional – eu acredito – que muitas das que têm sido iniciadas ultimamente. [...] A volta de Tom Jobim – é mais o que o primeiro disco sugere. E Jobim retorna não só compondo (letra e música), mas também como intérprete – cantor e músico. E essa volta é tão marcante, tão gratificante, e, principalmente, tão oportuna, que ela acaba, afinal, por roubar todo o espetáculo – faz sombra até ao valor

<sup>409</sup> Tal disposição permanente era sustentada de forma enfática por Henfil, o cartunista que costumava organizar “enterros simbólicos” de personalidades consideradas adesisistas ao regime, por meio do personagem “*Caboco Mamadô*”. Dentre estes “enterros”, um bastante sintomático da força de “patrulhamento ideológico” exercido pelo *Pasquim*, foi o da intérprete Elis Regina. Conforme o depoimento de Henfil sobre o “enterro” de Elis no cemitério dos mortos vivos do *Caboco Mamadô*, por conta de sua aparição nas Olimpíadas do Exército: “*E nessa época nos estávamos no Pasquim, e eu, mais que os outros, contra-atacando todos aqueles que aderiram à ditadura, ao ditador de plantão. [...] Eu só me arrependo de ter enterrado duas pessoas – Clarice Lispector e Elis Regina. Tentaram me forçar a desenterrar o Carlos Drummond de Andrade. Não me arrependo. Pra mim, na época, as pessoas famosas eram figurinha de revista, retrato. E eu estava criticando isso. Eu não percebi o peso da minha mão. Eu sei que tinha uma mão muito pesada, mas eu não percebia que o tipo de crítica que eu fazia era realmente enfiar o dedo no câncer. [...] E era justamente isso que eu estava criticando: se as pessoas não estavam resistindo à pressão, como é que iríamos segurar esse país? Bom, eu era um dos que estavam enfrentando. Então tinha todo o direito de criticar uma pessoa que ia para a televisão se entregar. [...] E ela – eu notava, tinha a preocupação marcada ainda pelo episódio do enterro – de me provar que ela tinha mudado. Que continuava uma pessoa de confiança ideologicamente. [...] Como se eu fosse o inspetor de quem não é de esquerda, ela ficava querendo provar para mim que seu comportamento continuava de esquerda*”. Apud: ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985, p. 191-194.



da iniciativa (o Disco de Bolso) e, evidentemente, ao estreante (Bosco). E será preciso insistir que a volta é oportuna – não tanto pelo compositor, pelo músico ou pelo intérprete, mas especialmente, pelo texto de *Águas de Março*: é uma letra rara na bossa nova e que sugere, em princípio, uma mudança no autor, um novo Tom após Caetano Veloso – o que não é exatamente o caso. [...] Em resumo, o primeiro disco de bolso (sic) é, mais do que tudo, a volta de Tom Jobim. Uma volta que se reveste de importância a ponto – eu acredito – de se tornar indispensável acompanhá-la. Além do mais, não há discografia de bossa nova que possa sobreviver (ser considerada completa) sem esse disquinho.<sup>410</sup>

Este retorno foi interpretado também sob o prisma de uma mudança estilística que de alguma forma parecia incorporar certos elementos poéticos bastante caros para a crítica musical da época. Por sua vez, tais elementos evocavam uma idéia de continuidade da chamada “linha evolutiva” cunhada por Caetano Veloso ainda em 1965 e tomada como espécie de missão estética a ser perseguida e valorizada como principal *ethos* da moderna MPB.

Depois das festas de lançamento, o que vai ficar do Disco de Bolso? A nova música de Tom Jobim. [...] Com frases curtas, imagens sintéticas, Tom Jobim revela-se um letrista atualizado e criterioso, usando as melhores possibilidades criadas na música popular brasileira nos últimos anos. Mas esse letrista, que surge hoje com um novo estilo, sempre deve ter existido. [...] E tudo isso pode sugerir que Tom Jobim vai recorrer cada vez menos ao derramamento semântico de alguns de seus antigos parceiros. O que seria excelente. [...] *Águas de Março* pode funcionar como um lembrete, principalmente para aqueles – muitos – que estão se interessando por música popular brasileira há pouco tempo: é indispensável conhecer a beleza da música de Tom Jobim. Muitos de seus discos ainda estão nas lojas e este compacto simples pode servir como “amostra grátis”. Não espere para que aconteça com Tom Jobim o que aconteceu com Luiz Gonzaga – pois, um dia, fatalmente, Tom Jobim também será descoberto.<sup>411</sup>

Contudo, e não obstante a identificação de *Águas de Março* com uma linha qualitativa que perpassaria a MPB, e no limite, delimitaria a sua condição de produto musical diferenciado no cenário da música brasileira, o retorno de Jobim foi aparentemente lido como um reforço do vetor mais ligado à *tradição* neste campo. Assim, a comparação de sua situação

<sup>410</sup> “Disco de Bolso: A volta de Tom Jobim”, op. cit.

<sup>411</sup> “Tom Jobim, agora em letra e música”. *Jornal da Tarde*, 20/05/1972, p. 20, Maurício Kubrusly.

à de Luiz Gonzaga não é mera coincidência, pois o músico pernambucano também viveu um período de relativo ostracismo ao longo da década de 1960. Por ironia, o acordeão, símbolo máximo da música de Luiz Gonzaga e de toda uma vertente regional de grande apelo popular na década de 1950, passou a ser considerado ultrapassado justamente com a ascensão dos novos parâmetros de avaliação e crítica ligados à geração bossanovista. A “redescoberta” de Luiz Gonzaga pela estética inclusiva dos tropicalistas acabou por incluí-lo no panteão dos grandes mestres da MPB, figurando como uma das estrelas de um pólo tradicional, recorrentemente acionado por meio de regravações, citações, enfim, como modelo estético.<sup>412</sup> Neste sentido, Tom Jobim também parecia destinado a uma categorização de igual nível, com a diferença crucial que sugere a percepção de que este processo de recuperação de sua arte foi alavancado pelas ressonâncias favoráveis à sua canção:

Não tenham dúvidas, se é que ainda as tinham. Águas de Março saiu e com elas, uma enxurrada de talento, balanço e verdade. [...] A cada frase, uma surpresa. Quanta arte e quantos Brasis moram naqueles três minutos e tanto de música. Quantos Villa-Lobos, quantos Joãos Gilbertos (sic) couberam naquele pedaço de vinilite. [...] Ele estava vendo as coisas passarem. Via e ria. Esperava. Gozava a certeza dos que sabem que o vento acaba. E esperava o dia e a hora de libertar suas Águas de Março e com elas inundar de poesia e amor toda a música brasileira. Não brinquem mais com ele. Se vocês não sabiam, fiquem sabendo que ele é brasileiro; Brasileiro de Almeida Jobim. Tom para o consumo. Mas dos menos íntimos. Daqueles consumos que nem nota fiscal exigem. Porque, na verdade, nas Águas de Março estava escrito que ele é mesmo Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Cubram-se, porque as Águas de Março vão afogá-los. Já não sem tempo. Tom voltou trazido por elas, para retomar o lugar que nunca lhe foi roubado. E isto é muito bom.<sup>413</sup>

Das críticas citadas acima, pode-se observar que praticamente todas apontam o lançamento de *Águas de Março* como indicação de um aparente retorno, de uma volta de Jobim ao universo cultural do Brasil. Retorno que também se revestiu de uma forte inclinação simbólica, na medida em que reforçava a percepção de que a música de Jobim encarnava uma

---

<sup>412</sup> “A segunda Geração”. Revista Veja, 11/08/71. Seção Música: O texto faz um balanço do ressurgimento de Luiz Gonzaga como grande vendedor de discos, após um hiato que vinha desde 1952. Segundo a coluna, fenômenos como a invasão dos Disc Jockeys e, posteriormente, a Bossa Nova, teriam tirado o Rei do Baião de cena. Entretanto, após o aval de ícones das novas gerações (Vandré, Caetano e Gil), Gonzaga passou a ser revalorizado. A coluna traz importantes indícios da atuação desta geração na revalorização do baião e (talvez) de outros gêneros de “raiz”, tidos como ultrapassados no período de vigência do bom gosto bossanovista.

<sup>413</sup> “Águas de Março”. Folha de São Paulo, 02/05/1972. Coluna “Música Popular”, por Walter Silva.

expressão exemplarmente *nacional*, brasileira como seu próprio nome. Nesta leitura, Jobim retornava não apenas no sentido de garantir uma presença mais assídua ao Brasil, mas, principalmente, por produzir uma obra unanimemente identificada com um tipo de tradição musical então em vias de institucionalizar-se sob a rubrica da MPB. Foi a partir da recepção favorável a esta produção, portanto, que a identificação de Tom Jobim como ícone vivo da tradição musical nacional passou a ser cada vez mais constante. Assim, é sintomática a ênfase conferida a partir daí ao *Brasileiro*<sup>414</sup> em seu nome, como se nele se inscrevesse um fator congênito simbólico da brasilidade, imagem que o próprio compositor passaria a corresponder de maneira cada vez mais sistemática. Finalmente, *Águas de Março* catalisou uma aparente correspondência de perspectivas entre parte da crítica musical e o artista, na medida em que o universo simbólico acionado pela obra foi interpretado como relevante culturalmente. Por sua vez, esta correspondência foi fundamental para que Jobim passasse a incorporar constantemente um discurso em que procurava ressaltar características brasileiras de sua obra.

Os caminhos que *Águas de Março* trilhou antes de atingir sua configuração canônica, são especialmente indicativos dos procedimentos técnicos e simbologias acionadas pelo compositor. *Águas de Março* rapidamente se transformou em um *standard* da MPB, dada a ampla aceitação crítica que recebeu. Não demorou a ser incorporada ao repertório de outros intérpretes, ainda no ano de 1972.<sup>415</sup> Um exame mais detalhado dos aspectos interpretativos e de arranjo que a canção recebeu pode auxiliar a elucidar o formato canônico que *Águas de Março* acabou tomando, a partir de sua estréia no projeto do *Disco de Bolso*.<sup>416</sup>

O arranjo original de *Águas de Março*, escrito por Jobim especialmente para o projeto do *Pasquim* para quinteto de flautas, com acompanhamento de violão, contrabaixo acústico e bateria, não foi aproveitado no álbum *Matita Perê*, então em produção e que seria lançado somente em 1973. Este arranjo inicial estruturou-se fundamentalmente sobre uma levada em ritmo binário de forte conotação bossanovista, tanto pelo seu aspecto timbrístico como também pela proeminência da batida do violão, que por sua vez remete ao estilo de João Gilberto. Ademais, a bateria também remete ao paradigma estético bossanovista, com seus toques invariavelmente no aro. De maneira geral, a característica mais relevante deste arranjo é a aparente liberdade conferida aos instrumentos, que seguem a forma da canção por meio da harmonia, provavelmente escrita por cifras. Neste sentido, a interação entre os instrumentos

<sup>414</sup> “Um Brasileiro de Almeida”, Sérgio Cabral, *circa* 12/1973. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>415</sup> Somente em 1972, *Águas de Março* teve seis regravações. Destas, a mais importante para esta análise certamente é a de Elis Regina, no LP *Elis*, (Philips) sobre a qual se tratará adiante.

<sup>416</sup> Todos os comentários acerca das versões de *Águas de Março* tomam como partitura de referência aquela editada no *Cancioneiro Jobim*. Mudanças de tonalidade nas gravações citadas são explicitadas, conquanto a tonalidade de *Dó Maior* seja a de referência, seguindo a versão editada.

responsáveis pela condução rítmica é aparentemente intuitiva, reforçando a impressão de que as únicas linhas escritas foram as das flautas. Estas aparecem em duas intervenções distintas, como harmonia coral (*é o pé, é o chão*), e delineando um motivo melódico em dois momentos seguintes. Este motivo melódico das flautas, de difícil transliteração devido à baixa qualidade da gravação, foi aparentemente inserido em duas situações apenas. Após a repetição dos versos (... *é pau, é pedra*; cc. 87-90), num breve momento instrumental, e também na parte final da gravação, em novo trecho instrumental (cc. 90-102).

Em meio a esta condução harmônica, Jobim cantou *Águas de Março* inteira, praticamente sem interrupções para solos e/ou interlúdios instrumentais. Mas sua interpretação não segue fielmente a versão que viria a ficar cristalizada em gravações posteriores, tampouco aquela editada no *Cancioneiro Jobim*. Em retrospectiva, pode-se avaliar o quanto o roteiro da interpretação vocal da canção ainda parecia incompleto quando da gravação para o *Disco de Bolso*. Isto se deve a algumas diferenças relevantes, notadamente a alteração da configuração melódica do verso (*é o projeto da casa, é o corpo na lama*; cc. 52-55). Além desta, outra diferença, de caráter mais estrutural, é bastante perceptível. Nesta gravação, Jobim modifica a estruturação das estrofes e vai direto do final do verso (... *fechando o verão, é promessa de vida no teu coração*; cc. 60-63), para uma repetição de (... *é pau, é pedra, é o fim...*; cc. 87-90), para enfim retornar a (... *é uma cobra é um pau*; cc. 79-82), de onde segue sem interrupções. Esta repetição um tanto caótica da estrutura da obra tem como resultado o reforço do verso (... *é pau, é pedra, é o fim do caminho*) tomado quase como um refrão e repetido de diferentes formas no trecho final da gravação, dividindo espaço com a repetição do motivo das flautas já mencionado. Este refrão, por assim dizer, é repetido em *fade out*, finalizando a gravação. Por sua vez, este procedimento resultou na supressão de toda a seção que compreende os versos:

“... *é um caco de vidro, é a vida é o sol*  
*é a noite, é a morte, é o laço é o anzol*  
*são as águas de março fechando o verão*  
*é a promessa de vida no teu coração”.*

A versão considerada definitiva por Jobim foi gravada no álbum *Matita Perê*, de 1973, fato comprovado pela edição daquele arranjo no *Cancioneiro Jobim*.<sup>417</sup> Durante a pré-produção do disco, o compositor trabalhou em parceria com dois arranjadores, Dori Caymmi e Claus Ogerman,<sup>418</sup> e *Águas de Março* recebeu novo tratamento, com seu andamento ligeiramente reduzido e amparado em novos timbres orquestrais, um corte para um interlúdio instrumental e uma coda também instrumental. A partitura final do arranjo, assinada por Ogerman, continha uma seção de madeiras, composta por quatro flautas, dois flautins e outras quatro flautas baixo em *sol*; uma seção de cordas, composta por doze violinos e cinco violoncelos; e finalmente, uma seção rítmica, com violão, piano, contrabaixo acústico, bateria e percussão. Pode-se perceber uma intenção bastante clara em delimitar novas passagens, especialmente as seções instrumentais, bem como intervenções de timbres ausentes no arranjo original, o que conferiu outra envergadura à versão de 1973.

Esta formação instrumental deu um caráter mais sinfônico para a obra, alargando a concepção timbrística da versão editada no *Disco de Bolso*. Ainda assim, embora tenha ganhado um corpo instrumental mais amplo, o arranjo de 1973 se concretizou através de uma série de pequenas inserções ou intervenções instrumentais pontuais, em meio à condução rítmica quase inalterada. Estas intervenções por vezes atuam como comentário metalingüístico, como quando flautins e piano em *staccato* anunciam o pássaro, de forma quase justaposta ao verso (... *é o matita pereira*; c. 25). Ou, comentando o vento, como na segunda intervenção de (... *é o vento ventando*) onde os violoncelos sustentam um *dó* em uníssono (cc. 20-24). Até o momento do corte para o interlúdio instrumental, outras três intervenções ocorrem, sob diferentes instrumentações e sob diferentes desenhos rítmicos. A terceira delas, iniciada a partir do verso (... *é o pé, é o chão*; c. 28), é uma linha melódica descendente alcançada por meio de um portamento das cordas e flautas. Esta linha se

---

<sup>417</sup> Ainda assim, a versão editada no *Cancioneiro Jobim* foi transposta para a tonalidade de *Dó*, conquanto a versão gravada esteja em *Si*. Os comentários acerca dos aspectos construtivos da canção e de seu arranjo foram, assim, escritos tendo como parâmetro a versão editada, em *Dó*.

<sup>418</sup> A medida da participação destes dois arranjadores no trabalho de pré-produção do disco *Matita Perê* já foi alvo de avaliações pertinentes por parte de Celso Loureiro Chaves. Sua análise sugere que não obstante ambos tenham participado de fases específicas do projeto, sua função permaneceu condicionada ao fator técnico da distribuição e escrita das partes instrumentais. Neste sentido, o trabalho teria sido indubitavelmente direcionado artisticamente por Jobim, na escolha dos timbres, frases e demais elementos do arranjo. Impressão suscitada pelo próprio compositor em seu depoimento ao MIS-RJ, ainda em 1967. Quando perguntado sobre a opção em trabalhar com um arranjador, ao invés de produzir seus próprios arranjos, Jobim respondeu: “*Não basta escrever bem. Quando você escrever uma linha de flauta, você tem que saber qual é o flautista, e isso só com uma pessoa que esteja por dentro. Por isso mesmo eu nunca quis orquestrar uma música, um disco nos Estados Unidos. Todos os discos que eu fiz lá, eu chamei outro pra orquestrar, porque tem todo esse problema de estúdio, de chamar músico, senão você vai perder um tempo enorme até descobrir que o Dori Caymmi mora no Rio de Janeiro e toca violão (...)* Quer dizer, você faz um esboço e o sujeito faz a verdadeira orquestração. Você faz um esboço das linhas que você deseja por trás dos troços, das músicas que você deseja”.

apresenta quase como um desdobramento da intervenção anterior pelo fato de ter praticamente o mesmo tamanho em registro timbrístico muito próxima, embora seja direcionada para o grave. Já a quarta intervenção instrumental se dá sob uma maior combinação de timbres, em praticamente três momentos diferenciados. Ela inicia sob o verso (... *é um estrepe, é um prego*; c. 40) com cordas em *divisi* sustentando os acordes em notas longas sob desenhos ascendentes da seção de flautas ao longo de quatro compassos. A partir deste ponto, os arabescos melódicos dos sopros são interrompidos e a harmonia funde-se sob um coral de flautas, cordas e piano, atacando em conjunto sob notas longas por mais quatro compassos – findos os quais, novo corte para a linha grave dos violoncelos. A última – e curta – intervenção antes do interlúdio instrumental também é construída sob a forma de um coral (cc. 57-59), onde se fundem os timbres do piano, cordas e sopros novamente em ataques conjuntos em notas longas.

O adensamento progressivo dos timbres instrumentais ao longo da obra contribui para uma textura geral em *crescendo*. Este efeito é intensificado após o interlúdio instrumental, e o arranjo passa a reutilizar linhas e elementos já anunciados nas demais intervenções, além de combinações entre estas. Contudo, o efeito de *crescendo* investido nesta versão e que parece desenrolar-se até um ponto culminante nas duas últimas notas que encerram a canção (*mi-dó*) tem sua eficácia contraditada pela interpretação vocal, que permanece estacionária em seu registro de intensidade. Ao mesmo tempo, pode-se perceber claramente que Jobim utilizou-se de uma técnica de *overdubbing* na gravação de sua voz, isto é, à voz original foi acrescentada uma segunda pista com outra gravação praticamente idêntica do registro vocal. Não há como precisar a real motivação que teria levado o compositor a utilizar este estratagema, mas pode-se especular que ele tenha enfrentado alguma dificuldade em conduzir a interpretação vocal até o final.<sup>419</sup> Assim, uma segunda inserção poderia reforçar a linha vocal em trechos onde a sustentação de notas ficasse prejudicada por eventuais erros de respiração, como de fato parece acontecer em alguns momentos. Por outro lado, não se pode relevar o fato que o compositor notoriamente se encaixava numa tipologia de intérpretes tidos como “sem voz”, isto é, daqueles cantores que não utilizavam de grande potência e/ou demais técnicas de respiração e impostação vinculadas à escola do canto erudito. Se esta estética não era definitivamente inédita na música brasileira, ela conseguiu melhor aceitação com a ascensão da geração bossanovista e seus novos parâmetros de composição e interpretação, dos quais

---

<sup>419</sup> Impressão que é reforçada por um fato relatado por Sérgio Cabral e que teria ocorrido durante a sessão de gravação de *Águas de Março* para o projeto do *Disco de Bolso*, em estúdio no Rio de Janeiro. Ao que parece, logo após encerrar a gravação, Jobim teria pedido jocosamente se haveria oxigênio na casa...

João Gilberto se notabilizou pelo perfeccionismo. De qualquer maneira, esta característica vocal foi alvo de constantes críticas aos aspectos interpretativos dos discos cantados por Jobim.<sup>420</sup>

Todavia, descontada uma hipotética deficiência técnica passível de ter atuado como força contingencial na interpretação de Jobim, o registro vocal plano e sem nuances de intensidade de *Águas de Março* aponta para uma relação mais profunda. O canto quase falado que marca a canção e que de certa forma é imposto por sua construção melódica, enumera uma descrição praticamente impressionista da paisagem natural, varrida pelas águas. Assim, o registro interpretativo aponta para uma fatura que se tornou inseparável da canção como um todo, pois o estado de enunciador revela um sentimento que nunca explode e que é vivenciado como intimidade, no espaço da subjetividade.

Existe ainda outro fator ligado ao remanejamento do arranjo original, que deve ser considerado e que parece vital para o entendimento das perspectivas que Jobim ambicionava para esta obra. O arranjo de Claus Ogerman também inseriu passagens totalmente instrumentais que alteraram a dimensão estrutural da primeira versão de *Águas de Março*, e que passaram a fazer parte da canção tanto quanto as partes com letra. A mais notável, sem dúvida, é o interlúdio instrumental (cc. 64-78), onde um inesperado salto harmônico conduz a retomada do tema principal, único ponto da gravação em que a condução rítmica é momentaneamente interrompida. A outra inserção puramente instrumental está na coda, (cc. 111-124), onde uma linha melódica praticamente cromática e de caráter descendente é apresentada pelas flautas, configurando um ciclo que compreende as notas *dó5* ao *dó4*. Esta linha descendente se desenvolve em meio a uma marcha harmônica cujo baixo permanece praticamente estático, embora movimentos descendentes nas demais vozes internas da harmonia sejam aparentes. Toda a movimentação da harmonia na coda gira em torno desta linha descendente que aponta para a reapresentação em *tutti* do intervalo seminal de terça maior *mi-dó*, que abre e finaliza a obra.

A importância destas inserções instrumentais está ligada ao fato de que fixaram uma estrutura formal para a canção que a diferenciou sobremaneira da perspectiva adotada em outras obras já comentadas acima, especialmente nos discos produzidos entre 1964-1970. Isto porque inserções instrumentais, interlúdio e coda totalmente escritos tornavam obsoletos quaisquer solos improvisados. Desta forma, esta característica afastou o arranjo de *Águas de*

---

<sup>420</sup> Esta característica foi apontada como deficiência já na gravação do compositor para o Disco de Bolso: “O intérprete representa a única falha do disquinho: como cantor o arfante Tom Jobim nunca está bem. [...] Nada disso é novidade: nas várias vezes em que gravou cantando, Tom sempre foi além de suas possibilidades. “Tom Jobim, agora em letra e música”. *Jornal da Tarde*, 20/05/1972, Maurício Kubrusly, p. 13.

*Março* de leituras que porventura o associassem ao vocabulário jazzístico, como já acontecera com outras obras do compositor em períodos anteriores. Ao mesmo tempo, estas inserções mostravam um procedimento muito característico do compositor: o de pontuar pequenas intervenções ao piano ao longo das canções. A diferença é que este tipo de intervenção, já vislumbrada em seus discos anteriores, retornou aqui sob forma escrita, o que corrobora o entendimento de que Jobim trabalhava *pari passu* com seus arranjadores. Esta parece ter sido uma diretriz empregada não apenas em *Águas de Março*, mas no disco *Matita Perê* como um todo, isto é, um afastamento consciente de qualquer espaço passível de ser ocupado por solos improvisados. Assim, é perceptível um esforço progressivo do compositor em dotar *Águas de Março* de uma forma fechada, uma estrutura integral que acabou influenciando as futuras reinterpretações – artísticas e analíticas – da obra. Ao mesmo tempo, esta estrutura demarcada pelo arranjo reiterava uma característica intrínseca à estética jobiniana: o empenho em construir texturas vazadas, quase pontilhistas, em fina interação com o projeto narrativo, na medida em que a cena geral descrita por este se revela em partes, quase fragmentos. Esta noção passou a informar – em maior ou menor grau – as leituras de *Águas de Março* como se ela se constituísse uma obra inseparável deste arranjo, isto é, impermeável a quaisquer mudanças formais mesmo em seus trechos puramente instrumentais claramente adicionados no arranjo de 1973.

Esta perspectiva é perceptível na versão gravada no álbum *Elis & Tom*, de 1974. No arranjo fixado neste disco é visível o quanto da versão do álbum *Matita Perê* foi preservada. O conceito de intervenções pontuais em meio a uma condução rítmica constante foi mantido, bem como algumas idéias presentes no arranjo de 1973. Assim, pode-se perceber o motivo em *staccato* ao piano evocativo do pássaro matita pereira já nos compassos iniciais da versão como também uma segunda vez, quase justaposto à sua inserção no arranjo original. A linha descendente em notas longas também foi mantida e aparece logo após (... *é peroba do campo*), em (... *é o pé, é o chão, é a marcha*), em (... *é o fundo do poço, é o fim do caminho*), e finalmente em (... *é um passo é uma ponte*). Também é perceptível a linha estática em notas longas sobre a fundamental em (... *é a lenha, é o dia, é o fim da picada*). Além destas, também é clara a harmonia coral em (... *é o vento ventando, é o fim da ladeira*) e (... *é um passo é uma ponte*) Mais: tanto o interlúdio instrumental quanto a coda foram mantidos em seu formato original, ainda que com pequenas variações timbrísticas. Destas, a mais notável é, talvez, a substituição dos timbres instrumentais da coda para o registro vocal, redesenhando a linha descendente para as vozes dos intérpretes. Outra ligeira modificação introduzida neste



arranjo está ligada com a eliminação dos timbres de cordas e sua substituição pelo piano elétrico, bem como a eliminação da percussão em prol da bateria.

Assim, as pequenas mudanças timbrísticas da versão de *Elis & Tom* não alteraram de todo a concepção formal fixada por Jobim em 1973. No entanto, a concepção de *Águas de Março* gravada em *Elis & Tom* praticamente tornou-se a versão definitiva da obra, ofuscando de certa forma, a interpretação original do compositor. Isto está ligado a uma série de fatores, dos quais o registro vocal talvez tenha peso fundamental. Em *Elis & Tom*, a interpretação vocal ficou dividida entre os dois intérpretes, que alternaram os versos a serem cantados por cada um, resultando em um clima geral bastante informal e descontraído, embora outros registros da gravação revelem o quanto isto foi calculado.<sup>421</sup> Esta estratégia também modificou qualitativamente o resultado sonoro, não apenas pelo estilo mais contundente de Elis, como também pelo fato de ter eliminado o aspecto contingencial que perpassa a interpretação de Jobim, e que pode ter motivado a sua opção pelo *overdubbing*. Por outro lado, a substituição dos timbres orquestrais pelo piano elétrico de César Camargo Mariano por exigência de Elis acabou imprimindo um aspecto então considerado mais atual pela intérprete e pode ter operado complementarmente na aceitação da versão gravada em *Elis & Tom*.<sup>422</sup> De fato, se comparadas as duas versões da obra, percebe-se uma nítida diferença de concepção nas gravações: aos timbres orquestrais e totalmente escritos da versão jobiniana, a sonoridade mais limpa e sincopada do grupo de Elis; à contida interpretação vocal de Jobim, os gracejos e brincadeiras com as palavras no trecho em pergunta-resposta da versão de 1974. Quando comparados estes aspectos, é possível perceber esta diferença crucial, que acabou reforçando o caráter afirmativo desta última interpretação de *Águas de Março*. Portanto, entre uma versão e outra, os fatores apontados confirmam uma alteração sutil da concepção interpretativa, especialmente nos registros timbrísticos e na performance vocal. Contudo, estas diferenças não se concretizaram no nível formal da obra, que permaneceu praticamente a mesma da versão editada por Jobim em *Matita Perê*. É necessário enfatizar, ainda, que as alterações fixadas na versão editada em *Elis & Tom* tiveram um importante papel na projeção comercial da canção para um público mais amplo e interessado em uma sonoridade mais *moderna*. Nesta perspectiva, o registro de 1974 revestiu-se de uma sonoridade mais palatável

<sup>421</sup> Perceptíveis no *making-off* da gravação, em áudio captado diretamente do estúdio e transcrito parcialmente por Sérgio Cabral. O áudio completo também pode ser ouvido no CD que acompanha a biografia do compositor escrita por Helena Jobim. JOBIM, 1996, op. cit.

<sup>422</sup> Segundo Sérgio Cabral, era nítida a desconfiança de Jobim para com os equipamentos e instrumentos eletrônicos aos quais ele denominava *aporrinholas*. CABRAL, 1997, op. cit. Em seu depoimento ao MIS-RJ, o compositor já anunciava esta desconfiança: “Aí aconteceu o... iê-iê-iê e há outras coisas também a ser mencionadas aí, porque a eletrônica, porque hoje em dia eu acho que um disco de iê-iê-iê pode dominar a praça assim eletronicamente porque aquele som é que tem graça, enquanto que o outro som não tem, entende?”

comercialmente justamente na medida em que eliminou os timbres de cordas, geralmente associados ao vocabulário erudito. Mas talvez tenha sido a associação da canção com a voz de Elis Regina o fator preponderante no processo de canonização desta versão. Assim, esta versão de *Águas de Março* angariou seu status canônico também pela intensa exposição midiática que teve quando do lançamento do disco *Elis & Tom*, em 1974.

É preciso considerar que Elis Regina foi uma constante vendedora de discos ao longo de sua carreira e seu nome sempre esteve entre os de maior potencial comercial da MPB. Elis já havia gravado *Águas de Março* em seu LP *Elis*, de 1972, que constou na lista dos mais vendidos na cidade de São Paulo na terceira semana de julho daquele ano,<sup>423</sup> o que somou ainda mais visibilidade à canção. No entanto, um exame superficial desta versão revela o quanto ela era devedora da concepção original da obra, editada no projeto do *Disco de Bolso*. Em *Elis & Tom*, contudo, a intérprete abandonou a concepção fixada menos de dois anos antes, em favor de uma versão mais complexa, especialmente em seus caracteres formais, estabelecida pelo arranjo jobiniano em *Matita Perê*. Considerando-se o fato de que o arranjo criado por Elis em seu LP de 1972 recebeu fortes críticas por sua “pobreza”,<sup>424</sup> é provável que a intérprete buscasse maior aceitação crítica remanejando uma concepção já consagrada. Por sua vez, esta aparente guinada de Elis é reveladora da força simbólica conferida à concepção de Jobim, que só obteve críticas favoráveis quando de seu lançamento. Somadas, as versões de *Águas de Março* editadas durante o período 1972-1974 chegam a treze, incluindo intérpretes das mais variadas extrações.<sup>425</sup> O próprio Jobim trabalhou intensamente em uma versão da canção para a língua inglesa, visando o mercado norte-americano. Este esforço certamente redundou em uma maior projeção da canção fora do Brasil, pois foi justamente a partir de 1975 que começaram a surgir interpretações de *Waters of March* no exterior.<sup>426</sup> No entanto, o arranjo gravado em *Matita Perê* e retomado – com algumas modificações – em *Elis & Tom*, acabou por se tornar a versão canônica da obra.<sup>427</sup>

<sup>423</sup> “Destaque JP”. *Jornal da Tarde*, 21/07/1972, pág. 18.

<sup>424</sup> Na realidade, os arranjos do disco como um todo foram enfaticamente desaprovados pelo crítico Maurício Kubrusly, do *Jornal da Tarde*. “*Se as interpretações são corretas e o repertório de qualidade, os arranjos de Cezar Camargo Mariano comprometem – e muito – o resultado geral do disco. De uma maneira geral, fica a impressão de uma coisa antiga, já ouvida muitas vezes e muito pobre. (...) Tudo isso prejudica e muito o trabalho de Elis Regina. Seu LP não é excelente porque ela está limitada por arranjos pobres, convencionais*”. “Elis, equilíbrio”. *Jornal da Tarde*, 31/05/72, Maurício Kubrusly, p. 21. A mesma crítica retoma a noção de contenção, argüindo que “... ela superou os exageros e merecia arranjos melhores”.

<sup>425</sup> CABRAL, 1997, op. cit., p. 448-449.

<sup>426</sup> Conforme atesta o itinerário de regravações de *Águas de Março* organizado por Sérgio Cabral. CABRAL, 1997, op. cit. p. 448-449.

<sup>427</sup> O jornal *A Gazeta* fez um importante comentário acerca da influência dos intérpretes na trajetória comercial das obras de Jobim e também, da sua (alegada) fraqueza como intérprete das próprias obras. Como exemplo, o articulista citava a trajetória de *Águas de Março*: “*No ano passado, em colaboração com o jornal O Pasquim,*

## 4.2. Matita Perê

O ressurgimento de Tom Jobim como ícone da MPB teve no projeto do *Disco de Bolso* uma etapa aparentemente inicial, parcial, finalmente complementada pelo lançamento comercial do LP *Matita Perê*, exatamente um ano depois. Vários sinais colaboram para o entendimento de que o compositor pretendia angariar um novo status no interior do campo da MPB, e uma obra complexa e ambiciosa foi o principal veículo para esta empreitada. Com *Matita Perê*, Jobim ambicionou articular simbologias não apenas ligadas à música popular, mas também à literatura, ao cinema e ao universo erudito, visando uma ampliação do repertório cultural mobilizado em sua música.

A estratégia de lançamento do LP mobilizou diversos articulistas de alguns dos principais jornais do país ainda antes que o disco estivesse pronto e em condições de ser lançado. Já em fevereiro de 1973, vários veículos anunciavam o lançamento vindouro de *Matita Perê*, com ênfase conferida ao caráter “bem brasileiro” da obra.<sup>428</sup> Além disso, a exposição anterior de *Águas de Março* e suas várias regravações desde 1972 funcionaram como um importante trunfo na estratégia de divulgação preliminar de *Matita Perê*.<sup>429</sup>

---

*Sergio Ricardo lançou num compacto o compositor cantando sua música. Sabem o que aconteceu? Em que pese a boa vontade de alguns radialistas, 'Águas de Março', na interpretação do próprio autor, foi pouquíssimo difundida e acabou passando em brancas nuvens. No momento em que Elis Regina gravou o notável samba, imediatamente houve o impacto: Tom Jobim – de quem não se falava desde a façanha de haver gravado com Frank Sinatra – foi redescoberto e as águas límpidas e calmas de março puderam seguir seu curso normal”.* Anônimo. A Gazeta, 04/09/73, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>428</sup> Chegou a circular na imprensa carioca que o disco *Matita Perê* seria lançado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O disco *brasileiro* de Jobim foi notícia em diversos jornais do país e a tonalidade geral das reportagens gravitou sobre a volta de Jobim além de considerações breves sobre o disco. “Lobo Bobo”. Última Hora, RJ, Coluna Ronaldo Bôscoli, p. 1, 14/02/73; “Tom Jobim gravou LP em N. Iorque e voltou ao Rio”. Diário de Notícias, Porto Alegre, 16/02/73, s/p.; “Tom Jobim retorna ao Rio após ter gravado em Nova Iorque disco ‘brasileiro’”. Diário de Notícias de Salvador, 16/02/73, s/p.; “A volta das Águas de Março”. Correio da Manhã, RJ, 16/02/73, s/p.; “Tom Jobim agora avô tem saudades das cobras de Ipanema”. O Globo, 01/03/73, s/p., com destaque para a “roupa nova” de Águas de Março, bem como o sucesso desta em versão para o francês. “Matita Perê, o novo LP de Tom Jobim”. Notícias Populares, SP, Coluna Caixa de Música, 04/03/73, s/p.; “Tom Jobim: a volta do sabiá”. Fatos & Fotos, 09/04/73, s/p.; “Matita Perê traz Tom Jobim”. Folha da Tarde, 10/05/73, s/p.; “A volta de Tom Jobim”. Jornal do Brasil, Música Popular, Julio Hungria, 16/04/73, s/p.; Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>429</sup> O jornal A Gazeta de Notícias confirmava que *Águas de Março* “... voltou violentamente à moda”. Gazeta de Notícias, Coluna Espetáculos, Abel Lumer, 15/03/73, s/p.; O Globo, o articulista Eduardo Athayde anunciava “Tom chega com as Águas de Março”. O Globo, 13/03/73, s/p.; O Jornal do Brasil de 01/04/73 anunciava o lançamento de *Matita Perê* e suas principais obras, entre elas, a ‘extraordinária’ *Águas de Março*. Em 16/04/73 o mesmo jornal apresentou um texto do crítico Júlio Hungria, onde este destacou que *Matita Perê* concretizava “... a volta ao catálogo e ao contato com o público brasileiro um de seus mais importantes compositores nacionais”, pois Jobim “... estava afastado de um contato permanente com a platéia de seu país desde que fez, nos Estados Unidos, um sucesso especial”. Hungria ainda observava que o LP “... está sendo guardado a sete chaves pela fábrica, que pretende colocá-lo com grande alarde no mercado”. Sua crítica encerrava avaliando

Em meio ao amplo aparato jornalístico mobilizado para a promoção prévia do disco de Jobim, chama atenção uma matéria especial dedicada ao compositor no jornal *O Globo*. Nesta ampla reportagem, de aproximadamente três páginas e repleta de alusões à *brasilidade* do compositor, Jobim publicou um texto de próprio punho sobre sua perspectiva sobre o disco, além de tecer considerações sobre sua trajetória artística até aquele momento. Estas reflexões do compositor, publicadas em um jornal de circulação nacional, revelavam uma ambição implícita de (re)contar sua trajetória recente, apontando para três importantes reflexões:

i) a opção pelo mercado americano:

[...] se Villa-Lobos tivesse ficado aqui, hoje ninguém saberia quem ele foi. Era importante ver o que havia lá fora, coisa que, aliás, Vinícius já me havia dito. E lá compreendi mais [...] o quanto eu sou brasileiro, minhas raízes, minhas heranças, defeitos e qualidades. Você se conhece mais fora do útero materno, da redoma, como se pode ver em Villa-Lobos, Guimarães Rosa, João Cabral, Vinícius, homens ligados à terra do Brasil, escrevendo uma obra tremendamente brasileira, e sempre viajando. [...] Eu vou a Nova York gravar música brasileira, enquanto muita gente fica no Rio gravando música americana.<sup>430</sup>

ii) sobre o deslocamento do papel central da bossa nova com a chegada das novas gerações:

De repente, com a ida do pessoal da bossa nova para os Estados Unidos, muita gente ficou por lá [...] e outros jovens foram surgindo, porque à medida em que você vai envelhecendo e indo para o sítio, os jovens vão tomando seu lugar. E aí apareceu a Jovem Guarda, o Tropicalismo. Nestes anos os meios de comunicação mudaram muito e o Brasil cresceu quantitativamente e aquisitivamente também. [...] os estudantes também eram em número menor, embora em 62 houvesse um grupo universitário que consumia a bossa nova em tudo, era uma maneira de viver [...] Aliás, diga-se de passagem, oitenta por cento de minha obra não tem nada a ver com bossa nova.<sup>431</sup>

---

que o disco “Colocado nas lojas, deverá merecer a audiência atenta do ouvinte brasileiro. Pois mesmo que se encontrem nele algumas imperfeições, trata-se do veículo que promove a volta de Tom Jobim ao dia-a-dia do panorama fonográfico – e só por isso já será um lançamento muito importante”. Julio Hungria, “A volta de Tom Jobim”, op. cit. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>430</sup> *O Globo*, 22/04/73. “A marcha estradeira de Tom Jobim”. O texto de Jobim sobre o disco *Matita Perê* foi republicado, na íntegra, em *JOBIM*, 2001, op. cit., vol. 4, pág. 17.

<sup>431</sup> “A marcha estradeira de Tom Jobim”, op. cit.

iii) a “pacificação” do cenário musical e a acomodação de seus principais atores sob o rótulo da MPB:

Caetano rompeu várias barreiras, ficou mais próximo de mim, de Roberto Carlos, de todos. Com a abertura de certos compartimentos estanques, Caetano, além de todo o talento musical e poético, conseguiu ter também uma comunicação geral com o público, pois tanto o estudante como o grã-fino ou o homem do povo compram seus discos. Acho que o Caetano está muito aberto. [...] E há ainda o Chico Buarque, que é uma parada, um acontecimento ímpar na música popular brasileira. [...] Representante da música cosmopolita, Chico tem sólida cultura, sendo que sua cultura é como a minha: caótica, no sentido em que conhece tudo o que é samba de morro, de Ismael, de Noel.<sup>432</sup>

Estas intervenções do compositor revelam uma intencionalidade explícita de associar seu trabalho no exterior a algo mais significativo que o mero sucesso comercial, e mesmo à própria MPB. Na perspectiva de Jobim, logo avalizada por importantes figuras do cenário cultural brasileiro, sua trajetória recente nos Estados Unidos se investia de um aspecto quase missionário, como uma empreitada em *defesa* da música brasileira.<sup>433</sup> Neste sentido, sua intervenção revela ainda uma defesa implícita contra as críticas sobre sua americanização. Ao mesmo tempo, Jobim parecia ciente da reconfiguração do cenário musical no pós 1968 e da substituição do papel central da bossa nova como corrente *moderna* da música brasileira. Assim, suas alusões aos mestres da tradição do samba (Ismael Silva e Noel Rosa), do ídolo da Jovem Guarda (Roberto Carlos) e dos novos modernos (Caetano Veloso e Chico Buarque), são sintomáticas das correntes diversas que o cânone da MPB passou a integrar.

Uma noite de autógrafos seguida de um coquetel marcou, afinal, o lançamento comercial de *Matita Perê*, evento que registrou a presença de influentes figuras ligadas ao campo literário, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério e o próprio presidente da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Athaíde.<sup>434</sup> Quatro dias após o lançamento,

<sup>432</sup> “A marcha estradeira de Tom Jobim”, op. cit.

<sup>433</sup> A perspectiva de “defesa” da música brasileira foi endossada por Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, em artigos de jornal. Cf. CABRAL, 1997, op. cit.

<sup>434</sup> O “esperado LP de Tom Jobim” foi tema de reportagem de O Jornal de 05/04/73, Coluna Discos, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Ainda sobre o lançamento, o colunista social Zózimo anunciava que “Tom Jobim oferece um cocktail no dia 8, no Clube Caiçaras, para os amigos que o ajudaram em seu último LP”. “Ziguezague”. Jornal do Brasil, 01/05/73, Coluna Zózimo. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. O evento ocorreu no Clube Caiçaras na cidade do Rio de Janeiro, em 08/05/1973 e contou ainda com a exibição do documentário

Drummond publicou um poema onde fazia uma espécie de inventário poético do disco como um todo:

*Ah, declaro o papo fin-  
do, antes que o inverno pegue fogo.  
Muito melhor ouvir o Tom Jobim  
cantar, pianoviolão,  
no Jardim das Rosas, de sonho e medo,  
no clarão das águas, no deserto negro,  
enquanto, lerê, lará,  
o Matita Perê negaceia;  
"Eu quero ver, eu quero ver  
você me pegar."*

*Quem pega Tom Jobim, no Rancho das Nuvens,  
de Nuvens Douradas? Leva Ana Luísa  
no Trem para Cordisburgo. Conta-lhe  
a Crônica da Casa Assassinada.  
Fala de Milagres e Palhaços,  
e se é Tempo de Mar, com Pedrinho de Moraes,  
Chora o Coração de Vinícius de Moraes.  
Fluem, fluem  
as Águas de Março e vai fluindo  
em poesia rosiana  
o límpido som  
de Tom,  
na palma da mão, cor do Brasil.<sup>435</sup>*

Como se pode observar, a especificidade do lançamento comercial de *Matita Perê* no Brasil e a recepção favorável do disco junto a personagens importantes do meio literário não foram um acontecimento fortuito. Estas evidências revelam tanto as estratégias mobilizadas pelo compositor na promoção de seu trabalho artístico como também para certas condições que garantiam algumas especificidades ao cenário da música brasileira naquele momento. Inicialmente, o tipo de lançamento traçado para *Matita Perê* sugere que havia a intenção de diferenciá-lo de outras obras musicais geradas de forma serializada e estandardizada em geral

---

*Tempo do Mar*, cuja trilha sonora, de Jobim, estava incluída em *Matita Perê*. O Globo destacou a presença de Carlos Drummond de Andrade e de Mário Palmério (em foto, ao lado do compositor) no lançamento do “mais recente disco de Antonio Carlos Jobim”. A reportagem ainda avaliou que “... sobre os caminhos que o seu novo LP pode acrescentar à música popular brasileira, Jobim apenas se concentra nas raízes”. “Novo disco de Tom Jobim”. O Globo, 09/05/73, p. 15.

<sup>435</sup> “Pré-inverno”. Jornal do Brasil, 15/05/1973, por Carlos Drummond de Andrade, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

associados à Indústria Fonográfica. Na realidade, as fontes que registram o acontecimento reforçam a percepção de que se procurava realçar as características “artísticas” do trabalho, em detrimento da perspectiva serializada que lhe é concomitante.<sup>436</sup> O próprio Jobim disse na ocasião que “... *analisando seu conteúdo, posso dizer que ele não é basicamente popular, voltado para o consumo*”.<sup>437</sup> Esta também parecia ser a estratégia da gravadora responsável pelo lançamento:

O diretor artístico da gravadora Philips, o compositor Roberto Menescal, disse que este é um disco que ele pode editar sem se preocupar muito com a parte comercial, propriamente dita. As músicas que Tom sugeriu ele aceitou e não teve maiores dificuldades em conseguir sua rápida edição em estúdios nos Estados Unidos.<sup>438</sup>

Desta forma, e não obstante o material musical concreto gravado em *Matita Perê*, pode-se perceber que a ênfase conferida ao aspecto autoral do trabalho também se constituía em uma estratégia específica, visando atingir um público também específico. Assim, o lançamento revestiu-se de uma perspectiva em muito semelhante àquela dos vernissages, o que poderia parecer incongruente a princípio, mas que veio a ser a estratégia mais acertada para o tipo de recepção que se buscava. Ao mesmo tempo, a presença destes personagens ilustres estava ligada à intenção explícita do compositor em articular o disco *Matita Perê* ao campo da literatura, tanto mais pelo fato de que nesta obra, Jobim estreava como letrista de suas próprias canções: “... *lançou esta semana seu último LP, ‘Matita Perê’, onde pela primeira vez ele é letrista e músico e homenageia Carlos Drummond de Andrade, Guimarães*

---

<sup>436</sup> A reportagem do jornal carioca Diário de Notícias avaliava que o disco “... *envolve outros problemas. Para seu anticonvencionalismo contribuiu a presença das trilhas sonoras, um material mais livre, fora do sistema de oito ou dezesseis compassos a que se obriga a música tonal, de dança, mais conhecida como comercial*”. “A livre suíte mateira de Tom Jobim”. Diário de Notícias, 27/03/73, s/p.; Já a crítica de Luis Carlos Cabral ressaltava que *Matita Perê* apresentaria “... *um Jobim novo, desconhecido do grande público*”, e que “... *os discos anteriores já insinuavam que a liberdade total chegaria mais cedo ou mais tarde e ele procurou cercar-se de todas as garantias possíveis para realizar esse trabalho, que afirma ser o primeiro feito livremente e por isso mesmo o mais importante de sua longa carreira*”. “Som de Hoje – Tom Jobim”. Diário de Notícias de 16/05/73, Luis Carlos Cabral, s/p.; Perspectiva endossada pelo crítico Fernando Spencer, que avaliou *Matita Perê* como “...*um disco sério, que reflete o trabalho do mestre Jobim em toda a sua carreira. É lançamento desligado de qualquer esquema comercial, destinado ao público de bom gosto*”. “*Matita Perê/Tom Jobim*”. Diário de Pernambuco, Recife, 28/05/73, Coluna Ronda do Disco – Fernando Spencer, s/p.; O crítico Júlio Hungria, escrevendo sobre o disco para o Jornal do Brasil ponderava que Jobim revelava-se por inteiro na obra e “... *sem demonstrar a menor dose de interesse pelos prováveis resultados comerciais, prolonga faixas ao sabor de influências (...) Bach, Chopin, Ravel, Debussy, Stravinsky*”. “Jobim nu”. Jornal do Brasil, 11/06/73, Coluna Música Popular, Julio Hungria, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>437</sup> “Tom lança *Matita Perê*”. Folha de São Paulo, 10/05/1973, p. 43.

<sup>438</sup> “Tom lança...”, op. cit.

*Rosa e Mário Palmério*".<sup>439</sup> A especificidade que norteou o lançamento deste disco e, principalmente, a escolha de influentes personagens do cenário cultural brasileiro como interlocutores críticos é certamente sugestiva, na medida em que delimitou o tipo de recepção que Tom Jobim almejava para esta obra. O próprio compositor sugeria o entendimento de que nessas obras fazia algo diferenciado de seus trabalhos anteriores, ao revelar sua satisfação com o potencial poético desta produção:

Estou fazendo letras, coisa que nunca fiz com esta força. Fiz letras, sim, mas falando de Corcovado, etc. 'Matita' fala outra linguagem, não é música romântica, não tem amor nem mulher. [...] Também foi importante para mim fazer a letra de 'Águas de Março'. Aí falo de um troço que eu estou vendo, que é mesmo, sem mentira. [...] É uma forma sem adjetivos, no presente, sem subjuntivos ou gerúndios. Não tem nada de 'se eu pudesse esquecer viveria a cantar...', como tanto já se escreveu na música popular brasileira.<sup>440</sup>

Neste sentido, as dedicatórias e discursos que envolveram o lançamento comercial de *Matita Perê* revelam a intenção do compositor de apresentar uma linguagem poética diretamente destilada da literatura nacional e, ao mesmo tempo, o desejo de reconhecimento desta produção como inédita e original. E a relativa familiaridade do vetor crítico escolhido como principal interlocutor das obras com este tipo de poética se revelou fundamental para a ampla repercussão e aceitação do caráter *artístico* do disco. Por outro lado, esta interferência de atores pertencentes ao campo literário no sentido de avalizar os eventuais conteúdos poéticos das letras musicais se revelou uma dinâmica inerente ao processo de fortalecimento sociocultural da MPB, sobretudo após o lançamento do disco *Construção*, de Chico Buarque.<sup>441</sup>

Em um sentido mais profundo, a preocupação em organizar um tipo de recepção que enfatizasse a conexão entre as obras musicais do disco e o campo literário pode ser entendida

---

<sup>439</sup> "Tom lança...", op. cit.

<sup>440</sup> "A marcha estradeira de Tom Jobim", op. cit.

<sup>441</sup> Cabe observar como esta interpenetração do universo literário com a música popular acabou por gerar novas demandas, e a relação letra-música passou a ser repensada pela crítica, inclusive a acadêmica. Silvano Baia analisa como a formatação de um campo de estudos acadêmicos por volta da década de 1970 que teve como objeto a música popular, foi particularmente marcado por um enfoque que primou pela análise das letras das canções. BAIA, Silvano Fernandes. *Estudos sobre a música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007.



a partir de um componente idiossincrático da crítica cultural no Brasil, já percebido por Renato Ortiz. Em sua fundamental pesquisa, o sociólogo aponta para o fato de que fatores estruturais ao capitalismo brasileiro fomentaram um tipo de configuração muito específica dos campos de avaliação e consagração crítica. Tal especificidade gerou interpenetrações entre as esferas de produção nomeadas erudita e popular e, especificamente no caso da crítica cultural, acarretou na possibilidade que órgãos ligados aos meios de massa pudessem avalizar obras do circuito erudito e vice-versa. Isto porque, devido à precariedade das instituições, por vezes a crítica cultural recaiu sobre literatos e demais agentes tradicionalmente ligados à esfera mais restrita da produção simbólica.<sup>442</sup> É bem verdade que a análise de Ortiz aponta para um período específico em que este tipo de interpenetração foi mais consistente, em geral associado às décadas 1940-50. Mas se é perceptível que a intensificação do capitalismo gerou maior profissionalização da crítica musical ao longo das décadas de 1960-70, também é plausível que modelos mais antigos ainda perdurassem. Assim, a associação da música de Jobim com a literatura também tinha como pretensão um alargamento das perspectivas de avaliação eventualmente direcionadas ao disco. O compositor aparentemente buscava um tipo de avaliação não restrita aos moldes críticos que se fortaleceram a partir da renovação e relativa profissionalização da crítica musical estabelecida a partir do final da década de 1960.

Ainda assim, esta parcela da crítica surgida sob o impacto do tropicalismo e em geral informada por novos critérios de avaliação, não estritamente balizados pela dicotomia nacional/estrangeiro, também opinou sobre *Matita Perê*. De maneira geral, a avaliação deste vetor crítico se mostrou fundamental para a consolidação de uma percepção acerca do novo trabalho de Jobim como representação de um vetor tradicional da MPB. Assim, o disco como um todo revelaria “... *uma preocupação de Tom pelo passado, pela forma e erudição, que o leva a um hermetismo ímpar dentro da arte, e o distanciamento inconseqüente da nova realidade*”.<sup>443</sup> Esta perspectiva também orientou a avaliação de que *Matita Perê* “... *é um disco bonito, meticulosamente bem acabado. Mas sem ousadia. É a imagem de um grande músico, não de um músico revolucionário*”.<sup>444</sup> Este ponto de vista enquadrava Jobim “... *com justeza, no nível de Pixinguinha, como um dos maiores nomes do passado da música popular brasileira*”.<sup>445</sup> A colocação de Jobim como emblema de uma tradição da MPB teria ligação com o fato de que “... *seu desenvolvimento formal não determinou qualquer alteração na*

<sup>442</sup> ORTIZ, 1988, op. cit.

<sup>443</sup> Crítica de Luiz Carlos Bittencourt. “Matita Perê”. A Tarde da Bahia, Salvador, 18/05/73, Luis Carlos Bittencourt, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>444</sup> “O amadurecido e requintado Tom Jobim continua falando de nuvens e pássaros” Jornal da Tarde, São Paulo, 25/05/73, Maurício Kubrusly. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>445</sup> “O amadurecido e requintado...”, op. cit.

*temática de suas canções, não lhe trouxe qualquer preocupação maior. Assim, ele está hoje fora da realidade que o cerca*".<sup>446</sup> A realidade em questão parecia aludir a uma atitude mais experimental em relação às sonoridades, importante baliza de avaliação em tempos de produções autorais como *Araçá Azul*, ou ainda, do fortalecimento do prestígio da geração de compositores *malditos* perante a crítica.<sup>447</sup> Assim, o disco de Jobim aparentemente recusava-se a explorar "... *as diversas possibilidades de emprego dos elementos novos*", disto resultando certa reserva: "... *pena que a vontade de pesquisar novos sons tenha se diluído*".<sup>448</sup> Neste sentido, Jobim "... *evita qualquer incursão fora do que conhece bem – as soluções harmônicas tradicionais da música instrumental*",<sup>449</sup> preferindo um afastamento da realidade que teria conseqüências para a justa apreciação de sua música, na medida em que "... *a beleza de seus temas exige, para ser apreendida, uma audição calma, longe das redundâncias e da excitação do mundo pop*".<sup>450</sup> Estas reservas se tornam mais claras a partir da avaliação de que o disco, enfim, revelava outro Jobim e isto não necessariamente era positivo, pois "... *perde-se aquele músico sintético, contido e, por isso mesmo, revolucionário*".<sup>451</sup> A perspectiva de vincular a nova produção de Jobim a um pólo tradicional da MPB pareceu mesmo orientar algumas leituras de *Matita Perê*, na medida em que se vislumbrou no trabalho um registro instrumental um tanto conservador. Neste sentido, o disco de Jobim revelava "... *uma profunda identificação com o estabelecido (esteticamente) e com um bom gosto que já foi contestatório e renovador antes dos jovens dos anos 60 transformarem em armas estridentes suas confortáveis guitarras*".<sup>452</sup>

Por outro lado, o registro orquestral recebeu críticas negativas, sendo tomado como *excesso de pompas e cordas*,<sup>453</sup> com passagens interpretadas como *clichês de música*

<sup>446</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit.

<sup>447</sup> O disco *Araçá Azul* de Caetano Veloso foi um grande fracasso de vendas, mas angariou forte apelo perante a crítica musical. MIDANI, 2008, op. cit. De maneira geral, os artistas considerados "malditos" eram aqueles com pouca expressão comercial, mas com especial ressonância perante a crítica musical: Jards Macalé, Walter Franco, Luis Melodia, Jorge Mautner. NAPOLITANO, 2002a, op. cit.

<sup>448</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit.

<sup>449</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit.

<sup>450</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit.

<sup>451</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit. Como representante de uma vertente crítica cada vez mais influente no período, Maurício Kubrusly revelava o quanto sua perspectiva era então organizada segundo critérios de progresso e inovação como balizas de valor artístico. Neste sentido, amplificava conceitos particularmente influentes da crítica concretista e do movimento Música Viva. O maestro Julio Medaglia, participante ativo de ambos os grupos, é inclusive citado neste texto. Para o pensamento de Medaglia acerca da canção brasileira, NAPOLITANO, 2007, op. cit. O deslocamento dos ideais de "sobriedade e contenção" também foi percebido no disco pelo crítico Tárík de Souza; segundo sua crítica, estas faturas revelavam uma "aparente desordem" na estética do compositor. "Jobim dá a volta por cima e volta à natureza". O Pasquim, 05/06/73, Tárík de Souza, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>452</sup> "Jobim nu", op. cit., grifo nosso. O texto avaliava ainda que Jobim revelava-se por inteiro na obra, sem a "obsessão de contenção" da estética bossanovista.

<sup>453</sup> "O amadurecido e requintado...", op. cit.

*orquestral americana*<sup>454</sup> ou como sintoma de um caráter *pretensioso*<sup>455</sup> do trabalho como um todo. As críticas mais veementes, todavia, foram direcionadas ao registro interpretativo, notadamente ao desempenho de Jobim como cantor.<sup>456</sup>

Contudo, e não obstante as reservas apontadas, a avaliação do disco obteve reconhecimento praticamente unânime, e as críticas favoráveis chegaram a apontar o trabalho de Jobim como “... obra de gênio”.<sup>457</sup> Mas a análise da trajetória de algumas das várias avaliações críticas do disco *Matita Perê* revela ainda indícios importantes da complexidade do cenário e do refinamento das técnicas de divulgação empregadas pela indústria fonográfica. Isto porque a intenção eminentemente autoral do trabalho, tomada como critério positivo para a sua avaliação crítica, não se mostrava incompatível com a utilização de instrumentos específicos de divulgação. Justamente por mirar em um público “letrado”, os anúncios do disco de Jobim foram veiculados especialmente em jornais e revistas, cadernos de cultura, etc., por vezes confundindo-se com a avaliação crítica. Assim, para além das questões estéticas que apontou *Matita Perê* também concretizou um modelo específico de política de publicidade da indústria fonográfica, que apostou neste tipo de vetor criativo como emblema qualitativo (e distintivo) da MPB. De fato, o disco permaneceu em evidência ao longo de praticamente todo o ano de 1973, angariando apreciações críticas em veículos impressos de várias localidades, extrapolando o eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Assim, *Matita Perê* foi considerado “... um dos melhores lançamentos do ano e deverá influenciar profundamente a criação musical brasileira”<sup>458</sup> ou, ainda, “perfeito”<sup>459</sup> e “indispensável”.<sup>460</sup> A avaliação do

---

<sup>454</sup> “Jobim dá a volta por cima...”, op. cit. Não obstante, Tárík de Souza observava que o disco como um todo se revelava “... uma gravação irregular, repleta de arestas, mas inquietante e corajosa para um mito de tal estabilidade na música brasileira”.

<sup>455</sup> Tonalidade geral da avaliação do crítico Amylton de Almeida. No texto, *Matita Perê* recebeu a cotação regular, e a análise do disco apontava seus principais defeitos, notadamente sentidos no “excesso de violinos” e na “inócua e medíocre” homenagem a Guimarães Rosa e Mário Palmério ao longo de “... 7 minutos irritantes” na canção *Matita Perê*. Concluía que: “O que o disco transmite é isso: saudade. Da época em que Antonio Carlos Jobim era um compositor de respeito. O que, com este disco, já não é mais”. “Será que Tom Jobim tem o direito de ser tão chato?”. A Gazeta, Vitória (ES), 20/05/1973, Amylton de Almeida, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>456</sup> Perceptível na crítica de Tárík de Souza para O Pasquim, em que o crítico apontava que “... com sua voz arrastada nem sempre obediente às ágeis harmonias de suas próprias composições”, as interpretações de Jobim eram um ponto fraco do disco. “Jobim nu”, op. cit., grifo nosso. Já para o crítico Amylton de Almeida, o problema se travestia de incompetência, uma vez que “... Tom Jobim fala os versos. Nunca foi cantor. Além dos problemas de respiração, desafina constantemente, assim como seu violão. Nem mesmo o excesso de violinos da segunda parte consegue encobrir sua inexpressividade”. “Será que Tom Jobim tem o direito...”. op. cit. Maurício Kubrusly também reiterava que “... a própria voz é o instrumento que maneja com menos habilidade, chegando a se tornar desagradável”. “O amadurecido e requintado...”, op. cit. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>457</sup> No contexto da crítica, “... uma das coisas mais lindas que já se fez no Brasil desde há muito. [...] Os maus ouvintes que me perdoem, mas é obra de gênio”. “No deserto negro lá, quero ver você, você me pegar”. Última Hora, 10/05/73, Tarso de Castro, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>458</sup> “Som de Hoje – Tom Jobim”, op. cit.

disco podia ainda adicionar o prestígio artístico do compositor como recurso persuasivo, pois “... quem sabe o que Tom Jobim é capaz de fazer em música, já sabe que esse é mais um LP que não deve faltar em nenhuma discoteca completa”.<sup>461</sup> Em outras situações, a avaliação foi mais direta: “Compre correndo. É um dos mais belos trabalhos musicais que tenho visto nos últimos anos”.<sup>462</sup> Esta política de divulgação acabou revelando uma estratégia de ocupação de espaços midiáticos, especialmente aqueles impressos, e notícias sobre o disco chegaram a aparecer com teor idêntico, em diferentes jornais.<sup>463</sup> *Matita Perê* também foi o trabalho mais citado em uma lista elaborada pelos “... doze caras que mais entendem de música, em São Paulo e Rio. Eles escolheram os melhores lançamentos do mês (LPs ou compactos). Os discos mais votados fazem a bolsa Pop”.<sup>464</sup> A intensa exposição deste trabalho nas páginas dos jornais e o relativo consenso crítico que angariou redundaram no fortalecimento do nome de Jobim perante as audiências potenciais da MPB. Se isto não se reverteu em vendas expressivas e imediatas para o disco *Matita Perê*, certamente foi um fator adicional para o crescimento da demanda por outras obras do compositor.<sup>465</sup> Ademais, o prestígio crítico

<sup>459</sup> A crítica de Aramis Millarch considerou *Matita Perê* “... um disco perfeito, com obras tão definitivas”. “*Matita Perê, o Brasil de Antonio Carlos Jobim Brasileiro de Almeida*” (sic). O Estado do Paraná, coluna Música Popular, 29/07/73, Aramis Millarch. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>460</sup> “Aqui e lá fora, o sucesso é a música de Tom”. Ele & Ela, julho de 1973, Anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>461</sup> “*Matita Perê*”, Folha da Tarde, 18/05/73, coluna Musicalia, p. 18. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>462</sup> “Ouvir toda vida”. Última Hora, 25/03/73, coluna Discos, Tarso de Castro, p. 8. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>463</sup> Como uma entrevista de divulgação feita inicialmente para o jornal Folha de São Paulo, “Tom lança *Matita Perê*”, op. cit., que foi reproduzida, praticamente idêntica em diferentes jornais: “Novo disco de Jobim”. A Gazeta (SP), 11/05/73, Anônimo, p. 15; “Tom Jobim fala de seu disco”. Notícias Populares (SP), 12/05/73, anônimo, s/p.; “Não é um disco popular, mas é de Tom Jobim”. Última Hora, (SP), 14/05/73, anônimo, s/p.; “*Matita Perê*”. Jornal de Brasília, 06/06/73, anônimo, s/p. O caráter de *press release* desta matéria se mostrava mais evidente. Este formato, misto de reportagem e anúncio também é perceptível em: “Jobim: uma nova experiência com o LP *Matita Perê*”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 07/06/73, anônimo, p. 03. A linha tênue que dividia reportagem e anúncio comercial também pode ser vislumbrada em: “*Matita Perê*”. A Notícia, Rio de Janeiro, 21/05/73, Discos Populares, Jonas Vieira, p. 8. A reportagem informava que *Matita Perê* “... lançado há pouco mais de uma semana, pela Phonogram, cresceu extraordinariamente de venda nos últimos dias, esgotando todo o estoque de uma loja no Largo do Machado, na tarde de sábado, deixando muitos compradores, à noite, sem o disco”. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>464</sup> Os “doze caras” em questão foram: Ezequiel Neves (Jornal da Tarde, SP); Pinki Wainer (Pop, SP); Tárík de Souza (Veja); Caion Gadya (Rádio Difusora, SP); Ademir (Última Hora, RJ); Big Boy (O Globo, RJ); Néelson Mota (TV Globo, RJ); Júlio Hungria (JB, RJ); Carlos Alberto Noronha (Pop, SP); Fausto Canova (Rádio Jovem Pan, SP); Antonio Celso (Rádio Excelsior, SP); Wladimir Tavares de Lima (Pop, SP). “Bolsa POP”. Revista POP, São Paulo, junho de 73, p. 8-9. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>465</sup> O jornal Tribuna da Imprensa mencionava o lançamento de um disco com “... antigas matrizes de músicas de Tom Jobim gravadas por vários artistas vinculados à RCA”, como parte de uma série intitulada “Música Popular Brasileira – Grandes Autores”. “Tom Jobim: das sutilezas às mirabolâncias”. Tribuna da Imprensa (RJ), 24/07/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Já o jornal carioca A Notícia enfatizava que “... Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim), indiscutivelmente, é o compositor brasileiro mais em evidência na atualidade. Sua música está sempre ganhando nova audiência e seus admiradores não se cansam de ouvir antigos e novos êxitos de Tom. Por isso mesmo as gravadoras não perdem tempo em relançar antigos discos de Tom, como acontece, este mês, com a Odeon, que reeditou ‘Antonio Carlos Jobim’, título de um elepê gravado para a A&M Records. Desta vez a série é ‘Coronado’ e nela figuram: Waves (sic), Takatanga, Captain Bacardi,

capitalizado pelo compositor indicava claramente o fortalecimento de seu nome como um dos pilares do pólo mais conceituado da MPB. Assim, o resultado prático mais evidente de *Matita Perê* foi revelar a canonização do compositor como um dos mestres da MPB, perspectiva que parece ter dominado as avaliações críticas do disco, não obstante algumas reservas apontadas. Este aspecto se tornou bastante claro em uma reportagem especial sobre o compositor no suplemento cultural “Caderno B”, do Jornal do Brasil, intitulada “Um Certo Senhor Jobim”. Em meio a várias apreciações e avaliações positivas de Jobim e de sua música, um texto de Fernando Sabino definia o teor desta canonização. Nele, o escritor avaliava o compositor como “... *uma espécie humana que antecede à própria espécie como a de certos gênios, intangível, impalpável, imponderável, imprevisível, inenarrável [...] talvez ele já seja sem saber o Villa-Lobos do nosso tempo*”.<sup>466</sup>

*Matita Perê*, além de alavancar um novo patamar na recepção à sua obra por parte da crítica musical do Brasil, também apresentou algumas faturas estéticas que o diferenciaram da produção até então associada ao compositor. Esta diferença foi apontada já naquele contexto, percepção que se perpetuou ao longo dos anos.<sup>467</sup> De fato, esta obra incluiu alguns elementos estilísticos até então aparentemente inéditos na produção do compositor, muito embora a crítica mais sintonizada com o *som universal* tenha repreendido um viés conservador do registro instrumental. Desta maneira, não obstante algumas reservas ao caráter eminentemente acústico do trabalho e também a algumas de suas construções, responsáveis pela inclinação a considerá-lo parte de uma tradição da música brasileira, *Matita Perê* foi recebido como representação de um novo Jobim.

Por sua vez, a concretização destes elementos inéditos sob a forma de linguagem musical revela indícios importantes da incorporação do compositor ao cânone da MPB e também das diversas simbologias agenciadas por Jobim para a concretização desta canonização. Os aspectos musicais mais valorizados no disco de Jobim: (i) a ampla rede de referências culturais agenciada sob a forma simples da canção, (ii) a capacidade técnica de elaborar construções com viés erudito, e finalmente, (iii) a aparente despreocupação com

*Lamento, Garota de Ipanema, Tide, Red Blouse, Sue Ann, Tema Jazz e Triste. Indispensável acrescentar que esse elepê foi gravado nos EUA, produzido por Creed Taylor. Quase todas as faixas são instrumentais*”. “Tom”. A Notícia, 22/09/73, Jonas Vieira, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>466</sup> “Um certo Senhor Jobim”. Jornal do Brasil, 02/07/73, Caderno B, Fernando Sabino, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>467</sup> Esta percepção também é confirmada, em parte, pelas análises de Celso Loureiro Chaves. Embora tome como principal objeto a canção *Matita Perê*, seu exame também aponta características mais gerais do disco. Assim, também avalia que alguns traços da estética proposta em *Matita Perê* já vinham sendo delineados desde *Stone Flower* e *The Adventurers*. Para Chaves, “... *esses dois álbuns assinalam uma mudança de direção no trabalho de Tom Jobim até aquele momento, acentuando um traço orquestral que se afasta da canção popular instrumental e se aproxima da utilização clássica da orquestra clássica*”. CHAVES, 2008, op. cit., p. 98.

critérios mercadológicos, apontam valores importantes para a consagração artística naquele contexto.

Jobim procurou conferir a *Matita Perê* outra densidade, concentrada em construções musicais e poéticas de maior amplitude, cujos vínculos estéticos procuraram remeter a uma gama de séries culturais que extrapolou o universo temático e estilístico da bossa nova. Além disso, pareceu querer evidenciar uma série de conexões entre seu projeto estético e projetos outros, balizados pelo desejo de construção de um viés original de obra modernista e simultaneamente brasileira. Nesta perspectiva, o compositor se utilizou fartamente de um recurso que Cacá Machado denominou *estética da apropriação*: a utilização de passagens, idéias, motivos e citações de outrem, ligeiramente alteradas, mas que deixam entrever o seu lugar nas obras originais de onde foram captadas.<sup>468</sup> Desta forma, a importância das simbologias agenciadas nas obras foi complementar, operando num sentido menos evidente que o de seus discursos e enunciações sobre as poéticas do disco como um todo, mas igualmente eficaz.

O exame das principais características de *Matita Perê* revela a existência de técnicas e procedimentos que indicam uma aparente radicalização do itinerário poético jobiniano, no sentido de, simultaneamente, sintetizar e alargar as proposições estéticas do projeto bossanovista. Ao mesmo tempo, esta perspectiva também pareceu incorporar uma preocupação em evidenciar, nas obras, correspondências estéticas com obras do universo erudito. O disco apresentou apenas três canções: *Águas de Março*, *Matita Perê* e *Ana Luiza*. As demais obras, *Tempo do Mar*, *The Mantiqueira Range*, *Rancho das Nuvens*, *Nuvens Douradas* e *Crônica da Casa Assassinada* são eminentemente instrumentais, conquanto o segundo movimento desta última, intitulado *Chora Coração*, também seja cantado. O percurso geral de *Matita Perê* pareceu indicar um roteiro traçado de antemão marcado por um adensamento gradativo do material sonoro gravado, partindo de uma canção de fácil assimilação (e nem por isso simples), como *Águas de Março* para, progressivamente, entrar no terreno dos temas instrumentais. Neste sentido, o disco pode ser dividido em duas perspectivas, a cancional e a instrumental, embora um característico entrecruzamento entre estes dois domínios seja justamente a marca fundamental de *Matita Perê*: nele o universo cancional parece invadido pelo registro instrumental, e vice-versa.

---

<sup>468</sup> MACHADO, 2008, op. cit.

### 4.3. O universo cancional de Matita Perê

As três canções do disco exemplificam cada qual à sua maneira, e sob vários aspectos, um aparente recorte qualitativo na produção do compositor. Ainda que estas obras não apontem para uma inflexão estilística uniforme e constante a partir daí, elas indicam uma série de faturas importantes, nem todas percebidas como diferenciais no contexto do lançamento do disco. Elas sugerem (i) a expansão das fronteiras formais e das relações entre as diferentes seções da canção para além dos modelos até então utilizados pelo compositor; (ii) o alargamento dos referenciais temáticos e paisagísticos da ambientação cancional; (iii) uma modificação substancial dos paradigmas timbrísticos, especialmente aqueles mais vinculados ao universo sonoro bossanovista e das funções instrumentais como um todo, e (iv) certa radicalização do processo composicional, caracterizada pela exploração máxima e em construções de maior tamanho, das possibilidades interativas entre motivos geradores cada vez mais sintéticos.

#### 4.3.1. Águas de Março

Explorar o universo de procedimentos agenciados por Jobim em *Águas de Março* é uma tarefa árdua, na medida em que esta obra certamente adensou o já complexo campo de interações entre os vários elementos constituintes da *canção popular* no Brasil. Isto porque, como aponta Artur Nastrovski, *Águas de Março* acionou uma gama de simbologias aparentemente díspares entre si, concretizando harmoniosamente uma verdadeira *malha de permeabilidades*.<sup>469</sup> Esta talvez tenha sido a principal força a catalisar admiração e avaliações positivas para esta obra, na medida em que se vislumbrou nela a conciliação de um amplo universo simbólico, ao mesmo tempo em que as formas deste agenciamento revelaram-se

---

<sup>469</sup> Nastrovski sugere este entendimento a partir do conceito desenvolvido por José Miguel Wisnik que busca explicar os modos pelos quais na música brasileira a alta cultura se cruza com as produções populares, atingindo “... um grau de realização tão mais notável por assumir uma forma assim generosa e modesta, sem afetação nenhuma” NESTROVSKI, 2004, op. cit., p. 44. Para o conceito em Wisnik: WISNIK, 2004, op. cit.; WISNIK, 2007, op. cit., e principalmente, Machado Maxixe: *O Caso Pestana*. In: WISNIK, 2004, op. cit., p. 15 - 106.

aparentemente despreziosas. Assim, a importância conferida à canção talvez se deva justamente pelo fato de se ter visualizado nela a tentativa – relativamente bem-sucedida – de incorporar um universo poético-musical cuja densidade extrapolou, em muito, aquele até então conhecido no *opus* do compositor e, mesmo, na produção contemporânea da MPB. Neste sentido um exame mais pormenorizado da canção em múltiplos ângulos pode explicitar suas faturas mais aparentes, colaborando decisivamente para o entendimento da importância conferida a *Águas de Março* no contexto em questão.<sup>470</sup>

Em sua organização formal, *Águas de Março* revelou-se uma obra *sui generis*, na medida em que nela Jobim aparentemente abdicou de modelos cancionais estabelecidos em seu portfólio em direção a uma forma relativamente inédita. Artur Nastrovski propôs uma análise formal da canção a partir da organização de seu texto poético, resultando em um modelo ligeiramente diferente daquele fixado nos encartes dos discos de seus intérpretes mais consagrados, como Elis Regina e o próprio Jobim. Assim, sua análise organiza o texto poético em 8 estrofes de 6 versos cada, sendo que entre a quinta e a sexta estrofes ocorreria um interlúdio instrumental determinante para a única exceção do esquema: a sexta estrofe, composta de 4 versos.

*É pau, é pedra, é o fim do caminho  
É um resto de toco, é um pouco sozinho  
É um caco de vidro, é a vida, é o sol  
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol  
É peroba do campo, é o nó da madeira  
Caingá, candeia, é o Matita Pereira*

*É madeira de vento, tombo da ribanceira  
É o mistério profundo, é o queira ou não queira  
É o vento ventando, é o fim da ladeira  
É a viga, é o vão, festa da cumeeira  
É a chuva chovendo, é conversa ribeira  
Das águas de março, é o fim da canseira*

*É o pé, é o chão, é a marcha estradeira  
Passarinho na mão, pedra de atiradeira  
É uma ave no céu, é uma ave no chão  
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão*

<sup>470</sup> Paradoxalmente, *Águas de Março* parece ainda não ter despertado o interesse analítico que sua consagração como obra artística poderia fazer supor, especialmente no ambiente acadêmico. Desta forma, esta análise procura dialogar com o aparentemente único – e instigante – esforço elucidativo realizado até aqui sobre esta obra, concretizado por Artur Nastrovski. A densidade de sua análise e os sentidos que ela extrai da obra convoca a outras possibilidades de estudo e entendimento de *Águas de Março* no universo jobiniano e as considerações aqui expostas devem muito ao seu estudo pioneiro. NESTROVSKI, 2004, op. cit.



*É o fundo do poço, é o fim do caminho  
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho*

*É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto  
É um pingo pingando, é uma conta, é um conto  
É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando  
É a luz da manhã, é o tijolo chegando  
É a lenha, é o dia, é o fim da picada  
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada*

*É o projeto da casa, é o corpo na cama  
É o carro enguiçado, é a lama, é a lama  
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã  
É um resto de mato, na luz da manhã  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração*

*[interlúdio instrumental]*

*É uma cobra, é um pau, é João, é José  
É um espinho na mão, é um corte no pé  
São as águas de março fechando o verão,  
É a promessa de vida no teu coração*

*É pau, é pedra, é o fim do caminho  
É um resto de toco, é um pouco sozinho  
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã  
É um belo horizonte, é uma febre terçã  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração*

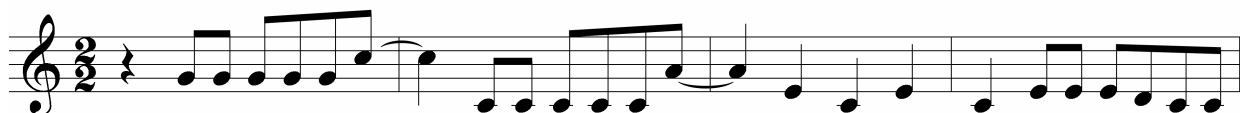
*É pau, é pedra, é o fim do caminho  
É um resto de toco, é um pouco sozinho  
É um caco de vidro, é a vida, é o sol  
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração.*

Esta organização do texto, contudo, revela algumas assimetrias quando justaposta ao material musical, o que para Nestrovski caracterizaria outro dos vários aspectos geradores de sentido na composição. Entre estas diferenças, além dos descompassos formais apontados, Nestrovski aponta ainda as quebras poéticas onde o verbo inicial [“é”] de quase todos os versos é substituído por substantivos [“Caingá”, “Passarinho”, etc.]. Mas talvez Nestrovski desconsidere o fato de o interlúdio instrumental ter sido nitidamente acrescentado à obra *a posteriori*, como aponta a análise das interpretações da canção. Isto, por sua vez, reforça a idéia de que a obra tenha uma forma cíclica, posto que a única quebra no discurso da canção



Exemplo 31 – *Águas de Março* – Frase melódica *a1*Exemplo 32 – *Águas de Março* – Frase melódica *a2*

Já o segundo motivo, de certa maneira complementar ao motivo gerador (... *é peroba do campo*), é construído com base em duas células melódicas ascendentes e consecutivas, de quarta justa (*sol-dó*) e sexta maior (*dó-lá*), a partir do qual derivam as frases melódicas *b* e *b1*:

Exemplo 33 – *Águas de Março* – frase melódica *b*Exemplo 34 – *Águas de Março* – frase melódica *b1*

Existe ainda uma terceira frase melódica que aparece uma única vez ao longo da canção, engendrada a partir de variações e combinações tanto de *b* como de *a2*, aqui denominada *c*:

Exemplo 35 – *Águas de Março* – frase melódica *c*

Todas estas frases melódicas são moldadas em estruturas de quatro compassos que se sucedem na canção em um fluxo ininterrupto, gerando o material musical sob o qual é inserido o discurso poético. Há de se ressaltar que, embora elaboradas com um mínimo de freqüências e a partir de repetições e sutis variações, estas frases são diferentes entre si, formando unidades com certa autonomia discursiva. Quando colocadas na ordem temporal em que aparecem na canção geram o seguinte quadro, onde cada barra transversal delimita uma nova frase:

/a / a1/ b / b1 / a2 / a2 / b1 / a2 / a / b1 / a2 / c / a / a2 /*/ b1 / a2 / a / b1 / a2 / a / a1 / a2/**/
--

\* = interlúdio instrumental.

\*\* = coda instrumental.

Deste esquema resultante das aparições das frases melódicas da canção pode-se observar uma assimetria que está diretamente ligada ao plano seqüencial. Isto porque a frase melódica *a*, que ocupa quatro compassos e é constituída a partir do motivo gerador da canção, o intervalo de terça maior, têm complementações diversas e obedece a uma ordem de repetições praticamente randômica. Isto é, o plano seqüencial das frases melódicas de *Águas de Março* não obedece a um padrão simétrico que possa ordenar suas aparições em módulos, à maneira de estrofes, pois os complementos da frase *a* são sempre diferentes. Estes são respectivamente: *a1*, *b1*, *a2*, *b1* e *a1*, como ilustra o quadro abaixo:

/a / a1/ b / b1 / a2 / a2 / b1 / a2 / <b>a</b> / b1 / a2 / c / <b>a</b> / a2 /*/ b1 / a2 / <b>a</b> / b1 / a2 / <b>a</b> / a1 / a2/
---

Ao mesmo tempo, os retornos ao material melódico originário, a frase *a*, não obedecem a uma ordenação aparente, sendo sua única lógica organizativa o próprio retorno

sistemático a *a*. Mesmo se as frases melódicas fossem posicionadas na ordem estrófica sugerida por Nestrovski com base no texto poético de *Águas de Março*, teríamos:

Estrofes	Compassos	Frases Melódicas
1	1 – 15	<i>a – a1 – b</i>
2	16 – 27	<i>b1 – a2 – a2</i>
3	28 – 39	<i>a – b1 – a2</i>
4	40 – 51	<i>a – b1 – a2</i>
5	52 – 63	<i>c – a – a2</i>
6	79 – 86	<i>b1 – a2</i>
7	87 – 98	<i>a – b1 – a2</i>
8	99 – 110	<i>a – a1 – a2</i>

Como se vê, ainda que esta concepção formal apresente uma leve recorrência de padrões, especialmente nas estrofes 3, 4 e 7, ela não se revela satisfatória para toda a obra, tanto mais se desconsiderarmos o interlúdio instrumental, o que por sua vez alteraria a seqüência formal das estrofes 6, 7 e 8. Mas existe ainda outro elemento que torna ainda mais complicada uma hipotética organização seqüencial da obra a partir de um padrão estrófico. Ocorre que a delimitação das frases melódicas a partir de estruturas em quatro compassos obedece a uma lógica superior, que parece organizar todo o discurso harmônico da peça. Pois ainda que estas frases tenham autonomia semântica e possam ser delimitadas em estruturas de quatro compassos, elas estão subordinadas a uma estrutura maior, derivada diretamente do discurso harmônico. Este discurso é moldado a partir de uma estrutura, ou um núcleo, também vislumbrado por Nestrovski e que compreende basicamente a seguinte progressão, aqui despida de quaisquer tensões e/ou inversões:

*/C / C7 / F#m(b5) / Fm/*

ou, em termos analíticos:

*/I/ I7/ #iv/ iv/*

Esta é a progressão harmônica fundamental de *Águas de Março*, ou o seu núcleo harmônico estruturante, um módulo formado por uma seqüência básica de acordes da tonalidade, que explora um tipo específico de movimento cadencial – a cadência subdominante – e que compreende ao todo quatro compassos. Como bem observou Nestrovski, esta estrutura harmônica serve de base para o desenvolvimento do discurso melódico e poético, conquanto esteja colocada em diferentes fases com relação estes. Todavia, Jobim não revela esta estrutura na sua totalidade em praticamente nenhum momento da canção, optando por camuflá-la e adensá-la através de diferentes procedimentos harmônicos, especialmente inversões e substituições de acordes. Com efeito, se ordenarmos o plano harmônico em módulos de quatro compassos, como sugere o material melódico, teremos para a frase melódica *a*:

Compasso	Harmonia			
4 – 7	C/Bb <sup>472</sup>	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
28 – 31	C6(9)	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
40 – 43	C6(9)/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
56 – 59	C6/G	C7(sus4); C7/G	Am6/C	Fm6(9)/C
87 – 90	C6(9)/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
99 – 102	C/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab

Este quadro põe em evidência as relações entre a frase melódica *a* e suas harmonizações ao longo da canção. Pode-se observar como Jobim jamais revela o módulo harmônico básico da canção, operando com inversões e substituições dos acordes. Este procedimento gera uma interação dialética entre a repetição do plano melódico – está se tratando da mesma frase melódica – e as nuances das constantes mudanças no plano harmônico. Isto porque, ao longo de toda a canção, esta frase melódica (*a*) nunca é apresentada sob a mesma harmonia, que é constantemente trabalhada de forma a aparecer sempre sutilmente repaginada, aspecto que é deveras reforçado pelo arranjo. Pode-se observar

<sup>472</sup> É imprescindível notar que a canção inicia com um acorde instável harmonicamente, invertido, em compasso ternário. Nestrovski observa como a engenhosidade do acorde inicial, conjugado ao metro ternário do primeiro compasso iludem o ouvinte: “A combinação de acorde alterado de tônica com métrica aberratória dá a medida do grau de ambigüidade em jogo”. NESTROVSKI, 2004, op. cit., p. 40. Pois o uso do acorde de terceira inversão normalmente é associado como passagem entre duas harmonias, nunca iniciando uma idéia; mas haveria uma idéia precisa neste começar que aparentemente já começara. Na bela imagem de Nestrovski: “... como se a música começasse *in media res*, como se já tivesse começado antes de começar. As águas vêm de antes”. Idem, p. 41.

que esta é uma das faturas mais notáveis da canção, a exploração ininterrupta das muitas interações possíveis entre diferentes frases melódicas e destas com as diversas harmonizações do mesmo constructo que lhes dá a base. Assim ocorre com o plano harmônico das demais variantes da seqüência melódica *a*.

Em *a1*:

Compasso	Harmonia			
08 – 11	C6/G	Gb7(#11)	Fmaj7	Fm6
103 – 106	C6(9)/G	Gm7; C7	F#m7(b5)	Fm6

Em *a2*:

Compasso	Harmonia			
20 – 23	C6(9)/G	Gm7; C7	F#m7(b5)	Fm6
24 – 27	C6(9)/G	Gm7; C7	F#m7(b5)	Fm6
36 – 39	C6(9)	C7(sus4); C7	F#m7(b5)	Fm6
48 – 51	Cmaj7/G;Cmaj7	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
60 – 63	Cmaj7	C7/G	F#m7(b5)	FM(7M);Fm6/C
83 – 86	C6(9)	C/Bb	Am6	Fm6/Ab
95 – 98	C	Cm7	D/C	Db/C
107 – 110	Cmaj7/G	Gm7; C7	F#m7(b5)	Fm6

E também é perceptível nas diversas apresentações da frase *b*.

Em *b*:

Compasso	Harmonia			
12 – 15	C6(9)/G	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6

Em *b1*:

Compasso	Harmonia			
16 – 19	C6(9)/G	Gm7(9); C7	F#m7(b5)	Fm6

32 – 35	C6(9)	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6
44 – 47	Cmaj7/G	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6
79 – 82	Cmaj7/G	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6
91 – 94	Cmaj7/G	Cm/Bb	D/C	Fm6/C

Estes quadros revelam, antes de tudo, um virtuosismo construtivo do compositor ao dispor de um extenso vocabulário harmônico, ao final responsável pela constante dialética entre repetição (dos padrões melódicos) e variação (do plano harmônico). A interação entre estes elementos indica que as frases melódicas são conduzidas por meio de uma mesma progressão harmônica que constantemente é rerepresentada em diferentes variações. Por sua vez, estas variantes se mostram em três principais formatos: com alterações na morfologia dos acordes, especialmente nas suas vozes internas, e pelo acréscimo de tensões; pela substituição de acordes; pela inversão dos baixos das harmonias; pela mudança de modo.

Ao mesmo tempo, as constantes inversões do baixo induzem a uma sensação de fluidez no discurso musical, colaborando decisivamente para a impressão de que a resolução ocorra somente ao final da canção. Esta característica de fluidez do discurso harmônico de *Águas de Março*, já notada por Nestrovski, é tributária das constantes inversões do baixo na harmonia, mas também advém da própria progressão harmônica nuclear da canção, que não apresenta relações cadenciais do tipo dominante – tônica. Neste sentido, faz toda a diferença para a sensação de resolução que finaliza a canção o trecho acrescido da coda, na qual o motivo gerador da terça maior *mi-dó* é repetido em uníssono em duas diferentes tessituras.<sup>473</sup> Mais uma vez, vale ressaltar o caráter definitivo do arranjo feito para a gravação de 1973, pois nas versões anteriores da canção, gravadas por Jobim e Elis, respectivamente, os finais sempre são realizados em *fade out*, o que reforça o caráter de continuidade do discurso harmônico. Por sua vez, este discurso em constante movimento, sem as pontuações definitivas da situação cadencial dominante – tônica, sinaliza ainda uma instância metafórica, justamente ao mimetizar sonoramente o perpétuo movimento das águas que são seu mote.

Simultaneamente, os procedimentos de variação a que é submetido o discurso harmônico operam um adensamento que, por sua vez, promove novas interações entre aquele

<sup>473</sup> Após uma sinalização cromática da harmonia, que desenvolve a já mencionada linha em suas vozes internas ao longo de onze compassos. Vale lembrar que uma breve resolução é anunciada na passagem dos compassos 110 – 111, sob o verso “é a promessa de vida no teu coração”. No entanto, esta resolução é praticamente ‘atropelada’ pela inclusão – em métrica anacrúsica – do contracanto cromático que é a base do material musical da referida coda.



e as demais instâncias. O adensamento da harmonia faz com que o plano vertical interaja decisivamente com os demais planos da canção na medida em que parece construir uma segunda instância no discurso, de vital importância para a estruturação formal. Esta segunda instância está ligada ao surgimento de um evento horizontal ou, mais precisamente, uma linha melódica implícita e quase virtual em alguns momentos, construída principalmente nas vozes do baixo e que percorre o discurso em evidente paralelismo à melodia principal. Esta linha, também notada por Netrovski, possui um delineamento nitidamente descendente, quase cromático, percorrendo um caminho que vai de *si bemol* a *fá*. Se montarmos um quadro que percorra o discurso harmônico agora ao longo de frases de oito compassos, esta linha fica evidente, ainda que no plano da cifragem harmônica.

4 – 11	C/Bb	C/Bb	Am6	Fm6/Ab	C6/G	Gb7(#11)	Fmaj7	Fm6
28 – 35	C6(9)	C/Bb	Am6	Fm6/Ab	C6(9)	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6
40 – 47	C6(9)/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab	Cmaj7/G	Gm7(9)/C	F#m7(b5)	Fm6
56 – 63	C6/G	C7(sus4); C7/G	Am6/C	Fm6(9)/C	Cmaj7	C7/G	F#m7(b5)	Fm(7M); Fm6/C
87 – 94	C6(9)/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab	Cmaj7/G	Cm/Bb	D/C	Fm6/C
99- 106	C/G	C/Bb	Am6	Fm6/Ab	C6(9)/G	Gm7; C7	F#m7(b5)	Fm6

Como se pode observar no quadro acima, esta melodia paralela explorada por Jobim aparece principalmente nos baixos da harmonia, mas também aparece por vezes nas vozes internas dos acordes, descrevendo a seguinte curva: *dó – si bemol – lá – lá bemol – sol – fá# – fá*. Esta linha descendente compreende todo o seu percurso ao longo de módulos de oito compassos, que por sua vez definem praticamente todo o discurso harmônico, ordenando-o em estruturas maiores. Assim, módulos de oito compassos delimitam as múltiplas interações entre as frases melódicas e suas harmonizações, formando um *continuum* sonoro definido pela linha melódica do baixo.

Desta forma, a condução da análise por este vetor inviabiliza a interpretação de que a forma da canção se organize em função de uma estrutura estrófica. Isto porque a organização

do material musical em função do texto poético não parece viável justamente porque desconsidera os módulos de oito compassos que delimitam o surgimento da linha cromática descendente do baixo. Quer dizer, se cada estrofe for organizada por módulos de doze compassos (ou três frases melódicas, como quer Nestrovski), sempre sobrar um módulo pela metade em cada uma delas.

Estas considerações reforçam a idéia de que *Águas de Março* possui um formato cíclico, quase rapsódico.<sup>474</sup> Neste sentido, um formato alcançado graças ao retorno da frase melódica (*a*) contendo o motivo gerador da canção, ainda que as aparições desta frase ao longo da obra não ocorram sob uma ordenação simétrica. Não é coincidência, portanto, que Jobim e Elis utilizem os versos (... *é pau, é pedra*) como espécie de refrão na parte final de suas respectivas versões de *Águas de Março* ainda em 1972. A unidade estrutural da canção se dá, portanto, em torno de uma constante interação entre diferentes frases melódicas de quatro compassos, que formam unidades maiores de oito compassos, as quais revelam uma linha melódica adjacente, quase cromática e descendente. No final, esta linha – conseguida por meio de diversos artifícios harmônicos – se revela como um dos elementos musicais estruturantes da obra, espécie de duplo expandido do próprio núcleo harmônico, e seu caráter reiterativo possui diversas conotações com o texto poético. Ao mesmo tempo, é a repetição desta linha – que ocorre de diversas formas ao longo da obra – que colabora decisivamente para a unidade do discurso musical, organizando uma lógica melódica bastante perceptível no aparente caos interativo que a ordenação aparentemente aleatória das unidades melódicas cria.

Portanto, o plano compositivo do discurso musical de *Águas de Março* explora com grande desenvoltura os múltiplos desdobramentos de um tema musical marcado pela reiteração de elementos mínimos. O aspecto reiterativo da obra é sua principal fatura estética, explorada insistentemente pelo compositor ao longo de seus 124 compassos. No entanto, a visível simplicidade do motivo gerador da canção e do núcleo harmônico que o sustenta, bem como a simplicidade melódica das unidades frasais que compõem suas variantes são ilusórios, pois Jobim faz da sua interação entre estes o objeto de uma intensa carpintaria composicional.<sup>475</sup>

<sup>474</sup> Concepção não totalmente endossada por Nestrovski, embora sua análise aponte para tal.

<sup>475</sup> Artur Nestrovski sugere ainda que em *Águas de Março* haveria mesmo um plano compositivo conceitual na exploração dos intervalos cromáticos e diatônicos, para além das interações melódicas e expressivas. A interação entre intervalos diatônicos no plano melódico, com o baixo cromático e descendente da harmonia, que lhe remetem a Bach e Purcell e aos *afetos* da linguagem barroca, revelariam um plano que é o próprio núcleo da canção. “*Aquilo que no poema se exprime pelo contraste entre elementos solares e soturnos, entre vida e morte, ave no céu e ave no chão, tem um paralelo musical no contraponto do tema diatônico com a linha cromática trágica*”. NESTROVSKI, 2004, op. cit. p. 49.

Mas existe ainda outra fatura decisiva para a constituição dos sentidos em *Águas de Março*, diretamente ligada a um aspecto poético que parece ter sido levado ao extremo: trata-se da depuração da linguagem poética efetivada no plano narrativo da canção. Esta depuração remete à noção de *fala coloquial*, sugerida por Patrícia Fuentes e que parece ser a chave para uma expansão do vocabulário poético da canção, finamente conjugado ao rigor construtivo da escrita melódica. Em seu plano poético, *Águas de Março* indica a intenção de capturar a ecologia essencial entre o indivíduo e seu entorno, a partir de uma sucessão aparentemente caótica de constatações que, reunidas, contabilizam a totalidade da existência.<sup>476</sup> De fato, é impressionante como *Águas de Março* explora dialeticamente os vários componentes da interação entre os planos musical e poético, e tanto mais impressionante que esta proposição seja apresentada com uma intenção nitidamente conciliatória. Assim, vemos a intenção em captar uma totalidade expressa no plano poético interagindo com a economia de meios musicais, notada principalmente nos aspectos melódico (repetição de notas e motivos) e harmônico (os novos elementos que invadem o espectro harmônico só reforçam a circularidade do mesmo constructo). Ao mesmo tempo, a interação entre elementos textuais e musicais é levada ao extremo, propiciando o surgimento de um nível metafórico, onde a obra comenta-se a si própria, música reiterando e/ou contradizendo o texto.<sup>477</sup>

O que *Águas de Março* revela, portanto, é uma constante reiteração dos mesmos materiais, embora esta reiteração nunca ocorra de maneira idêntica ao longo de toda a obra, pois cada uma das repetições do módulo básico ressurgem sutilmente modificada. Assim, o *continuum* da canção convida o(s) ouvinte(s) a uma cumplicidade evocativa, na dialética afirmativa que se estabelece entre repetição e variação. Por sua vez, este plano de sutis

---

<sup>476</sup> Neste sentido, Nestrovski considera *Águas de Março* a canção síntese do universo poético de Jobim, que nela compendia alegria, tristeza, nostalgia, utopia, introspecção, sedução. A singularidade desta obra, no entender de Nestrovski, extrapolaria o próprio compositor, na busca de um “equilíbrio entre extremos”, onde tratamento dado ao verbo *ser* revelaria a importância conferida a uma essencialidade inerente a todas as coisas que permeiam a vida. Esta valorização dos “grandes ciclos da existência” de todas as coisas, em uma dimensão alheia ao tempo, onde tudo “é” seria, portanto, o verdadeiro mote poético da canção.

<sup>477</sup> Nestrovski organiza um completo roteiro das interações entre texto e material musical. Assim, por exemplo, no final da quarta estrofe ocorre um descompasso entre o que se espera harmonicamente e o que se realiza de fato, abrindo espaço para os novos desenvolvimentos da quinta estrofe, onde a harmonia tende a ocupar outros territórios, em estrita sintonia com o poema. A descrição desta estrofe (5ª.) indica esta sintonia, ao reivindicar para a interação entre os aspectos poéticos e musicais a verdadeira essência desta composição: “*Aquilo que já se escutava na letra desde o início, o reconhecimento de pulsões negativas e fracassos, contrapostos ao conforto natural, faz-se ouvir musicalmente também*”. NESTROVSKI, 2004, op. cit., p. 42. Mas as águas, finaliza, trazem novamente o equilíbrio ainda nesta estrofe e, a partir dela, ressoam como um refrão ao final das demais estrofes. Estas sutilezas no trato do material, com harmonias que comentam e redizem o texto poético, enfatizando-o, refletiriam um otimismo que não se deixa assustar pelas sombras de harmonias menores, levemente introduzidas nesta estrofe: “*O bem estar do todo é infinitamente maior do que a alegria ou a miséria das partes. Chega a ser difícil assimilar a força dos contrastes, quando o sim é tão forte por dentro*”. Idem, p. 42-3.

reiteraões que sempre revelam certo ineditismo reverbera um discurso poético marcado também pela insistência de suas repetições. Este é o elemento central na constituição dos seus sentidos e talvez seja justamente esta insistente exploração das possibilidades interativas entre dos vários elementos da canção em muitos níveis, levada em chave quase minimalista, despreziosa e, simultaneamente, plena de associaões, o fator essencial na canonizaão de *Águas de Março*.<sup>478</sup>

#### 4.3.2. Matita Perê – a canção

Antes de seu lançamento oficial no disco homônimo, a canção *Matita Perê* já havia sido apresentada a jornalistas que reproduziram a letra e fizeram várias observações sobre o caráter artístico da obra em suas colunas nos jornais, especialmente do Rio de Janeiro.<sup>479</sup> Esta exposição antecipada rendeu duas intervenções críticas de Carlos Drummond de Andrade,<sup>480</sup> que elaborou textos poéticos sobre o pássaro tema da canção, avalizando a produção do compositor. Na crônica “Tom e o pássaro”, Drummond escreveu:

*A canção de Tom devia enfunar de orgulho o papo de matinta. Não ouvi a música, mas se é de Tom é bom, garante Drummond. A letra, um esvoaçar de nomes e formas em torno de João (Guimarães Rosa), que se não era bruxo não sei o que fosse, talvez a própria bruxaria em túnica de linguagem. Há no poema um jogo de esconde-esconde que vai mostrando o sem-fim e o sem-para das coisas, das pessoas, dos pássaros. Tudo voa nas asas de matinta, que não é mais ave sinistra, é o gira-gira do mundo, a ave que ninguém pega, o sonho que ninguém acaba de sonhar. Puxa, matinta, mas você, hem? Nem reparou que o nosso Tom, olerê olará, voa mais alto e mais longe, e ninguém o segura mesmo.*<sup>481</sup>

<sup>478</sup> Nestrovski observa que em *Águas de Março*: “A vocação brasileira da canção, como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma, é levada ao limite, com serena confiança”. Idem, p. 44.

<sup>479</sup> Convém lembrar que alguns jornalistas e articulistas dos principais jornais do Rio de Janeiro eram bastante próximos ao compositor, sendo presenças assíduas nas mesas dos ambientes mais freqüentados por Jobim em suas estadias na cidade. José Carlos de Oliveira, Eduardo Atayde, Carlos Coqueijo e Ronaldo Bôscoli estão entre os articulistas que veicularam chamadas desta e de outras obras do compositor.

<sup>480</sup> “Tom e o pássaro”. *Jornal do Brasil*, 22/04/1972, Carlos Drummond de Andrade, s/p. “Pré-inverno”. *Jornal do Brasil*, 15/05/1973, Carlos Drummond de Andrade, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>481</sup> “Tom e o pássaro”, op. cit.

Bem antes do seu lançamento comercial, portanto, *Matita Perê* já havia merecido a atenção de personagens até então não essencialmente ligados à crítica musical *stricto sensu*, mas ainda assim, influentes no panorama cultural nacional. É importante destacar que a ligação entre Jobim e figuras ligadas ao campo literário se alargou progressivamente durante a década de 1970. Outras fontes desta época permitem observar como desde o começo da década, desenhava-se uma relação mais consistente entre o compositor e personagens importantes daquele vetor acadêmico-literário, como, por exemplo, Clarice Lispector,<sup>482</sup> Rachel de Queiróz<sup>483</sup> e, principalmente, Carlos Drummond de Andrade.<sup>484</sup> Se até então Vinícius de Moraes parecia ser o interlocutor de Jobim em assuntos poéticos, a partir da década de 1970 e, especialmente a partir destas duas obras, *Águas de Março* e *Matita Perê*, os predicados do compositor também como letrista conquistaram uma autonomia até então inédita.

Com esta canção Jobim pareceu alcançar um patamar inédito em seu portfólio e, mesmo, constituir um “... *exemplo único no percurso da canção brasileira*”.<sup>485</sup> O próprio compositor fez questão de ressaltar o esforço envolvido na elaboração desta composição, espécie de duplo musical de uma história inspirada por diferentes obras literárias, como bem demonstra Celso Loureiro Chaves em suas análises. Na letra de *Matita Perê*, o compositor articulou reverberações, evocações e citações de autores como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério.<sup>486</sup>

Em vários sentidos a canção *Matita Perê* extrapolou o universo de referências da bossa nova, e mesmo, os padrões até então vinculados à própria produção cancional de Jobim.<sup>487</sup> Inicialmente, se sua temática abordou um tema bastante caro à canção engajada, isto é, o universo do sertão, o fez com diferenças visíveis no tratamento. Isto porque em *Matita Perê* o sertão não parece ser tomado como território simbólico de um tipo de arcaísmo sintomático da condição subdesenvolvida da nação, passível de redenção pela ação de projetos modernizantes. Antes, nela o sertão e suas mitologias parecem muito mais como emblema de

<sup>482</sup> “Clarice Lispector entrevista Tom Jobim: minhas sinfonias estão inéditas”; *Jornal do Brasil*, 03, 10 e 17/07/1971. Disponíveis em: <http://www.jobim.com.br/entrevistas/lispector/lispector.html>, acesso em 20/06/2007.

<sup>483</sup> “Águas de março”. *Última Hora*, 20/03/1973, Rachel de Queiroz, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>484</sup> Alguns anos mais tarde, Jobim reconheceria certo débito para com a figura do poeta: “*Drummond me ajudou muito... Toda vez que podia, Drummond me defendia... Eu tenho uma porção de escritos do Drummond. Ele conheceu meu pai. Incrível, não é? Drummond foi um sujeito fundamental para mim. Ali no Jornal do Brasil ele sempre me defendia dos ataques costumeiros.*” MARTINS, M. & ABRANTES, P. R. (Orgs.). *3 Antônio e 1 Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 88.

<sup>485</sup> CHAVES, 2008, op. cit. p. 84.

<sup>486</sup> A letra de *Matita Perê* foi escrita em parceria com o compositor Paulo César Pinheiro.

<sup>487</sup> Celso Loureiro Chaves captou esta característica, todavia, a partir de outros vetores: dimensão (temporal) e imbricação (associações com outras esferas artísticas, em particular a literária). CHAVES, 2007, op. cit.

uma reverberação ancestral, território delimitado pelo poder da natureza e suas temporalidades, todavia desconhecidas e já em risco iminente de aniquilação pela ação do homem *moderno*. Esta temática não era de todo inédita na produção do compositor, tendo sido um dos motes poéticos de *Brasília, Sinfonia da Alvorada*, e seria ainda desenvolvida por Jobim em outras obras.<sup>488</sup>

Mas a ligação de *Matita Perê* com a literatura se deve também aos procedimentos literários empregados na letra, elaborada de maneira a acompanhar o percurso dramático de um personagem ora nomeado em terceira pessoa (... *João abriu a porta*), ora em primeira (... *quero ver você, olerê, olará, você me pegar*).

*No jardim das rosas  
De sonho e medo  
Pelos canteiros de espinhos e flores  
Lá, quero ver você  
Olerê, Olará, você me pegar*

*Madrugada fria de estranho sonho  
Acordou João, cachorro latia  
João abriu a porta  
O sonho existia  
Que João fugisse  
Que João partisse  
Que João sumisse do mundo  
De nem Deus achar*

*Manhã notiteira de força viagem  
Leva em dianteira um dia de vantagem  
Folha de palmeira apaga a passagem  
O chão, na palma da mão, o chão, o chão*

*E manhã redonda de pedras altas  
Cruzou fronteira de servidão  
Olerê, quero ver  
Olerê*

*E por maus caminhos de toda sorte  
Buscando a vida, encontrando a morte  
Pela meia rosa do quadrante Norte  
João, João*

---

<sup>488</sup> A relação entre *Brasília* e o universo do sertão, inclusive suas imbricações formais com o clássico romance de Euclides da Cunha, foram analisadas por Clairton Rosado. ROSADO, 2008, op. cit. C. L. Chaves também captou uma correspondência entre *Matita Perê* e *Brasília, Sinfonia da Alvorada*, avaliando, contudo, que afora suas parencas sonoras e de registro, haveria uma diferença crucial, de fundo, pois "... se a *Sinfonia* pode ser ouvida como uma louvação à fixação do homem na paisagem, a canção trata do roteiro de fuga do homem na paisagem". CHAVES, 2008, op. cit. p. 84.

*Um tal de Chico chamado Antônio  
 Num cavalo baio que era um burro velho  
 Que na barra fria já cruzado o rio  
 Lá vinha Matias cujo o nome é Pedro  
 Aliás Horácio, vulgo Simão  
 Lá um chamado Tião  
 Chamado João*

*Recebendo aviso entortou caminho  
 De Nor-Nordeste pra Norte-Norte  
 Na meia vida de adiadas mortes  
 Um estranho chamado João*

*No clarão das águas  
 No deserto negro  
 A perder mais nada  
 Corajoso medo  
 Lá quero ver você*

*Por sete caminhos de setenta sortes  
 Setecentas vidas e sete mil mortes  
 Esse um, João, João*

*E deu dia claro  
 E deu noite escura  
 E deu meia-noite no coração  
 Olerê, quero ver  
 Olerê*

*Passa sete serras  
 Passa cana brava  
 No brejo das almas  
 Tudo terminava  
 No caminho velho onde a lama trava  
 Lá no todo-fim-é-bom  
 Se acabou João*

*No Jardim das rosas  
 De sonho e medo  
 No clarão das águas  
 No deserto negro  
 Lá, quero ver você  
 Olerê, olará  
 Você me pegar...*

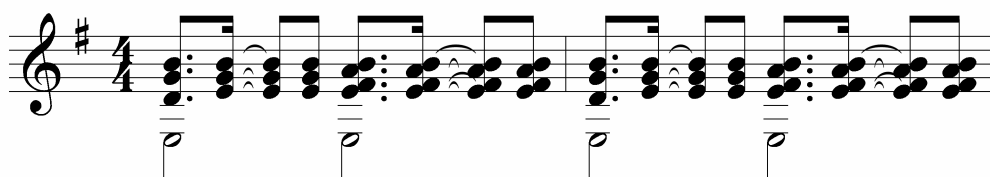
Da complexa interação com o plano narrativo da canção, que retrata a trajetória de fuga vivida pelo personagem resulta o plano formal inédito e seus mais de sete minutos de duração, que em muito ultrapassam as dimensões temporais implícitas para uma canção. *Matita Perê* se organiza a partir de uma sucessão de movimentos distintos, quase como

episódios cinematográficos, que variam em andamento, textura instrumental e tonalidades, conforme se desenvolve a trama de possibilidades que o plano narrativo engendra.<sup>489</sup>

É interessante notar como a canção como um todo parece dever a sua extensão a uma única idéia melódica, derivada de uma “... *canção de folclore imaginado*”,<sup>490</sup> cujo manuscrito Jobim inicialmente intitulou “No jardim das rosas”:





Exemplo 37 – *Matita Perê* – constructo modal

É este constructo harmônico o fio condutor da obra, continuamente repetido ao longo de 115 compassos sob os quais desfilam as várias configurações do fragmento melódico “A” e a única aparição de “Y”. O seu caráter modal, isto é, a ausência de notas atrativas que pudessem caracterizar relações tonais de tensão/resolução, somado à sua constante repetição em diferentes campos harmônicos constitui a principal característica deste constructo. Neste sentido, é da dialética entre a monotonia gerada pela aparição de uma mesma idéia harmônica exposta em diferentes estados anímicos, e os choques provocados pelas modulações sem preparação, que Jobim extrai uma dinâmica própria para a canção.<sup>492</sup> Por sua vez, esta imbricação seria a resultante sonora de representar a idéia de simultaneidade existente entre a variedade e a monotonia do sertão que a obra busca articular, aspecto sugerido por Jobim:

Em ‘Matita’ se revela a monotonia vária do sertão. Cada lugar é o mesmo e um diferente lugar. Como toda chuva é chuva, mas cada uma delas é diferente. Assim como nas florestas você nunca encontra a mesma arrumação de arvores, e não se encontra um nhambu de pio igual ao outro, como as Marias também não são as mesmas, embora todas sejam mulheres da espécie humana.<sup>493</sup>

A partir de sua primeira entrada, no tom de *mi*, este constructo percorre outras tantas tonalidades, quase sempre por meio de modulações por salto, isto é, se qualquer preparação aparente ou acorde pivô, e desenvolvendo um percurso nitidamente descendente:

/ E / G# / G / F# / F / E* / D / C# / C / Bb / G# / G / F / E / Eb / G / F# / D* / C / G# / A / G# / E /
--

<sup>492</sup> Como bem notou C. L. Chaves, “... É uma característica fascinante de ‘Matita Perê’ que modulação e recorrência melódica caminham de mãos dadas, disfarçando-se mutuamente e renovando o interesse a todo momento...” CHAVES, 2007, op. cit., p. 155.

<sup>493</sup> “No disco Matita Perê, Tom Jobim de alma aberta”. O Globo, 22/04/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

Por outro lado, nas duas únicas aparições do fragmento “X” ocorre uma mudança deste padrão harmônico, indicada por (\*) no diagrama acima, nos versos (... *o chão/E manhã redonda de pedras altas cruzou fronteira*) e (... *e deu dia claro e deu noite escura e deu meia-noite*). Nestes dois pontos, em que o fragmento “X” surge como índice de passagens temporais, como quer Chaves, a harmonia interrompe o movimento, deslocando o constructo modal para acordes dominantais<sup>494</sup> acrescidos de tensões. O resultado desta movimentação é uma nítida intensificação da tensão, que precede dois episódios significativos: o primeiro deles é o interlúdio instrumental (cc. 31-49) onde surge o canto estilizado do matita perê; o segundo é o *piú mosso* onde se desenrola a ação final da perseguição (cc. 87-100).

O movimento geral descendente que direciona as diversas modulações no percurso da harmonia também revela uma instância metafórica da música. Esta fatura está diretamente ligada ao plano narrativo de *Matita Perê*, que sugere poeticamente a trajetória descendente deste personagem João, da vida à morte. Neste sentido, a direção em geral descendente das modulações parece retomar, no plano sonoro, a sorte do personagem.<sup>495</sup> Por outro lado, não se pode negligenciar que linhas descendentes no baixo, por vezes cromáticas, constituem uma dos traços estilísticos mais evidentes da composição jobiniana, em diferentes períodos criativos.<sup>496</sup> Em *Matita Perê*, contudo, o compositor explora esta característica em um plano macroscópico, como se as diversas modulações delimitassem uma linha descendente expandida ao longo da composição.

Por sua vez, a intersecção do constructo modal por uma célula rítmica invariável garante sentido ao mote principal da obra: a idéia de perseguição.<sup>497</sup> Este padrão rítmico, desenvolvido quase sem interrupções pelo violão, piano e contrabaixo é ouvido ao longo de praticamente toda a canção, conduzindo o mesmo constructo modal em diferentes campos harmônicos. Já as mudanças de andamento não modificam o estado geral desta constância; antes intensificam, no plano sonoro, momentos de maior tensão do plano narrativo.

<sup>494</sup> Respectivamente, um E7(13/9) ao longo dos compassos 25-27; e um D7(13/9) ao longo dos compassos 80-82.

<sup>495</sup> Não há como deixar de lado a passagem de Artur Nesterovski, ao comentar o baixo descendente de “Águas de Março”. Em seu ponto de vista: “... pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Haendel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas*, de Purcell. Nesse repertório, que se organiza segundo um código de correspondências convencionadas entre figuras musicais e sentimentos humanos, a linha cromática descendente está associada a sentimentos trágicos de perda e de morte”. NESTROVSKI, 2004, op. cit., p. 49.

<sup>496</sup> Uma lista de composições que exploram em algum nível esta fatura inclui, entre várias outras: *O grande amor* (1960), *Insensatez* (1963), *Samba de uma nota só* (1963), *Corcovado* (1963), *Sabiá* (1968), *Águas de Março* (1972).

<sup>497</sup> “O caráter de perseguição implacável de *Matita Perê* está apoiada numa mesma constância, um padrão de duas colcheias pontuadas que segue adiante quase sem variações”. CHAVES, 2008, op. cit., p. 92.

Ainda assim, existem alguns momentos em que o padrão rítmico de colcheias pontuadas sob o constructo modal deixa de soar, caracterizando estados resolutivos no percurso geral da obra. Estes momentos indicam pontos específicos na estrutura geral da canção, conferindo voz ao personagem João, por meio dos versos (... *você me pegar*). Nestes versos, harmonia e melodia são idênticas, e o desvio provocado no movimento é somente passageiro, com a resolução em uma tríade de *mi maior*<sup>498</sup> e a alteração rítmica para grupos de tercinas. Estes momentos demarcam breves aparições da primeira pessoa que, no entanto, é engolida pela retomada do movimento que caracteriza a perseguição. Eles também moldam a estrutura da obra como um todo, aparecendo logo no início, caracterizando um desafio duplo desta voz: ao antagonista na perseguição, e também em outra chave, esta metafórica, ao ouvinte, desafiando-o a seguir os meandros da composição. Na parte final esta voz ressurgue como um eco do desafio lançado, retomando o sentido resolutivo como espécie de epitáfio do personagem. Finalmente, a outra aparição deste estado resolutivo se dá em outro contexto, desta vez como desenlace da narrativa persecutória, demarcando a passagem do *piú mosso* para *lento*, (cc. 100-101). Ali, sob o verso (... *se acabou João*) a estrutura musical é a mesma, apenas transposta um semitom acima, como se a realçar o fato de que não é a voz da primeira pessoa quem canta, mas sim, o narrador. Assim, para além das correspondências literárias mais diretas, já identificadas por C. L. Chaves, ainda ressoam outras tantas, indicativas de procedimentos ainda mais complexos e ligados à estrutura da obra como um todo. Neste sentido, a alternância de vozes narrativas ao longo dos versos de *Matita Perê*, e suas respectivas correspondências musicais, indicam um adensamento estrutural da canção, explorado em diversos níveis: harmônico, semântico e também timbrístico.

Ao mesmo tempo, este sentido de adensamento estrutural é ressaltado pelo arranjo instrumental, que parece incorporar pela via timbrística outras vozes, especialmente nas aparições do pássaro que nomeia a obra, (cc. 35-36 e 103-105).<sup>499</sup> Ao todo, o arranjo de Claus Ogerman para *Matita Perê* utilizou piano, contrabaixo, violão e percussão, uma seção de cordas composta por cinco violoncelos e doze violinos, e uma seção de sopros composta por

<sup>498</sup> Mais precisamente, uma tríade com nona adicionada: *Eadd9*.

<sup>499</sup> Em vários momentos a canção utiliza procedimentos associativos utilizados por Villa-Lobos, especialmente pela relação timbrística. Como bem observou a análise de Celso Loureiro Chaves, ao longo de vários momentos, Jobim recuperou um procedimento descritivo da natureza animal, em especial a existência de pássaros pontuando partes específicas da canção: "... em '*Matita Perê*' a manhã se agita em sons (de pássaros? de cigarras?) que impelem a jornada de João para o seu início e seu fim..."; "... a flauta, que logo se transformará em pássaros no decorrer da canção"; "... para demarcar a morte de João e o reaparecimento da canção de folclore imaginado, o retorno à primeira tônica se dá nas asas de um pássaro que canta três vezes em registro *super agudo*". Neste caso os timbres instrumentais, como as flautas, passam de uma situação puramente instrumental, para um registro evocativo, já anunciado em *Sabiá*, e reiterado em *Águas de Março* e *Matita Perê*. CHAVES, 2007, p. 156 passim.

duas trompas, quatro flautas, dois oboés e clarone.<sup>500</sup> É evidente a função estrutural dos instrumentos da seção rítmica, especialmente o violão, cujo *continuum* remete à simbologia da perseguição. A percussão desempenha papel fundamental nas mudanças de andamento e no estabelecimento de um clima geral de suspense que margeia a canção como um todo. Mas a utilização dos timbres orquestrais adquire uma função extremamente importante na medida em que estas sonoridades delimitam cortes quase cinematográficos na narrativa.<sup>501</sup> Neste sentido, a orquestração circunscreve os principais momentos da perseguição que se desenrola, os estados anímicos do personagem João, as aparições de seu antagonista, os personagens secundários, etc. Num sentido mais profundo, contudo, o papel das cordas graves na elaboração de linhas melódicas responsáveis pela condução das diversas modulações, além de rememorarem fragmentos e sonoridades de todo já prenunciadas em *Brasília – Sinfonia da Alvorada* também remete a outras séries culturais. Aqui se pode observar Jobim apropriando-se de um tipo de escrita bastante caro a Villa-Lobos, particularmente perceptível no primeiro movimento – *Embolada* – da sua primeira *Bachianas Brasileiras*. Afora as diferenças rítmicas mais evidentes, o procedimento de contrapor uma melodia lírica nas cordas graves a uma célula rítmica sincopada parece uma marca em comum, que delimita uma linha de semelhanças bastante perceptível, entre a *Bachianas I, Brasília*<sup>502</sup> e *Matita Perê*.

Finalmente, o arranjo reforça um procedimento típico do disco como um todo, na medida em que praticamente toda a parte instrumental é escrita, sem espaços para improvisações. Além disso, a interpretação vocal, e sua “... *recusa pela boniteza*”<sup>503</sup> aponta ainda para outra característica: a irredutibilidade da voz a qualquer interferência sobre a ação que se desenvolve na canção. Pois a interpretação de Jobim é despida de intensidade dramática, de *vibrato*, de variações emocionais. Assim, a entonação corporifica um distanciamento, tanto do narrador (é o intérprete quem nos conta o périplo de João), quanto do próprio personagem principal. Estes dois fatores, portanto – voz e arranjo instrumental –, atuam em conjunto, garantindo a *Matita Perê* uma característica interpretativa geral de

<sup>500</sup> Conforme o manuscrito, embora a gravação pareça incorporar outros timbres, especialmente um grupo de saxofones.

<sup>501</sup> Clairton Rosado observa este procedimento orquestral como uma marca de “O Planalto Deserto”, primeiro movimento de *Brasília – Sinfonia da Alvorada*: “Uma primeira caracterização das seções é feita pela orquestração, que tem por papel definir o quão ampla ou restrita será a descrição, tendo conjuntamente à textura, a função de conduzir-nos a perspectivas, sob um ponto de vista cinematográfico, em noções espaciais de zoom in e zoom out conforme a seção e descrição naquele momento. [...] Desta forma, as seções sugerem uma equivalência a cenas ou cenários, elencando imagens pertencentes a uma descrição geral e panorâmica de um acontecimento ou lugar”. ROSADO, 2008, op. cit., p. 105.

<sup>502</sup> Perceptível nos compassos 25 a 45 de *O Homem*, em *Brasília – Sinfonia da Alvorada*.

<sup>503</sup> CHAVES, 2008, op. cit., p. 97.

contenção, pois, vale dizer, tanto em suas características instrumentais quanto vocais, não há espaço para extravasamentos interpretativos.

### 4.3.3. Ana Luiza

*Ana Luiza* é uma canção romântica. Seu mote poético não é de todo inédito na produção jobiniana, que incorporou o tema desde suas primeiras composições, explorando em diversas canções o tema do desencontro, o afastamento entre o enunciador e seu objeto do desejo. No universo de canções românticas de Jobim, *Ana Luíza* pode ser pensada como parte de um subconjunto específico, caracterizado por uma fatura especial: o fato de nomear, literalmente, o objeto de sua poética.<sup>504</sup>

Esta canção, contudo, apresenta uma série de faturas que a singularizam neste universo, ao mesmo tempo em que delimita um tipo cancional que também seria empregado pelo compositor doravante. Sua duração de quase seis minutos a coloca como uma das canções românticas mais longas do compositor gravadas até aquele momento, sendo esta característica diretamente derivada de sua organização formal. Esta indica uma expansão do modelo cancional utilizado em outras obras típicas da estética bossanovista, como *Desafinado* ou *Dindi*. Isto é, esta canção aparentemente se baseia em um modelo formal do tipo AABA, mas aqui este modelo é particularmente alargado; suas seções não seguem esta ordenação e se diferenciam entre si de forma sutil, e o fraseado tampouco obedece a um tipo de simetria decorrente do formato. Estas relações formais e sintáticas específicas que, no limite, orientam o discurso, revelam a tentativa de esquadrihar novas possibilidades formais para a canção. Neste sentido, *Ana Luiza* revela uma incipiente tendência da canção jobiniana em explorar diferentes ambientações em seu percurso, extrapolando as fronteiras temporais e formais normalmente associadas ao padrão de três minutos, estabelecendo uma fatura essencial do universo cancional do disco *Matita Perê*.

Por outro lado, as conseqüências desta escolha estão associadas, em *Ana Luiza*, ao percurso poético como um todo, pois parecem aludir a um comportamento algo errático do

---

<sup>504</sup> Conjunto que englobaria ainda: Tereza da Praia (1954); Valsa de Eurídice (1956); Luciana (1958); Maria da Graça (1958); Sue Ann (1970); Tereza my Love (1970); Lígia (1976); Ângela (1976); Maria é dia (1981); Chanson pour Michelle (1985); Bebel (1987); Ligia (1987); Gabriela (1987); Samba de Maria Luíza (1994); Tema para Ana (1994).

enunciador em sua busca de reconciliação/comunhão com o objeto do desejo. *Ana Luiza* inicia com uma introdução de 17 compassos, marcada pela liberdade rítmica em *quasi rubato* do andamento e pela ausência de seção rítmica. Esta introdução, basicamente conduzida pela voz com acompanhamento sucinto de violão e pontuada por frases nas cordas, funciona como um *verse*<sup>505</sup> da tradição cancional norte-americana. Nesta introdução, os versos cantados apresentam o tema-objeto da canção, que habita um espaço subjetivo marcado pela presença do elemento natural:

*Supõe*  
*Ana Luiza*  
*Se a guarda cochila*  
*Eu posso penetrar no castelo*  
*E galgar a muralha de onde se divisa*  
*O vale, os prados, os matos, os montes,*  
*as flores, as fontes, Luiza*

Por sua vez, a tonalidade de *ré bemol* maior que demarca este plano inicial também funciona no plano harmônico, como uma grande dominante da seção **A**, escrita em *dó maior*, reforçando seu caráter introdutório. O término da introdução delimita o início da seção **A**, de 20 compassos, marcada por uma assimetria generalizada de seu fraseado, dividida em unidades de 4-6-6-4 compassos. A partir deste ponto (c. 18, *moderato*), o registro interpretativo incorpora os demais instrumentos da condução rítmica e harmônica: contrabaixo acústico, bateria e timbres orquestrais. Gradativamente, música e letra passam a descortinar um sentido aparentemente oculto: na realidade *Ana Luiza* é uma canção sobre o desejo de reencontro, sobre a procura, e esta assume especial importância no discurso, revelando os estados psíquicos do enunciador. Ao mesmo tempo, este objeto desejado e nomeado nunca se revela inteiramente, suas ações são evasivas, pautadas pela negação. Desta forma, a canção se desdobra em um plano íntimo, individualizado: o enunciador divaga e isto confere um aspecto errático ao plano poético que parece invadir o espaço musical. Tanto o fraseado assimétrico da primeira seção quanto o discurso harmônico que o sustenta atuam no sentido de reforçar esta indefinição, postergando a satisfação. Em praticamente toda a seção, a música mimetiza o discurso do enunciador, especialmente quando do renitente chamado deste

---

<sup>505</sup> Algumas faturas importantes do *verse*, naquela tradição: (i) a filiação histórica com os recitativos operáticos que tradicionalmente precediam as árias; (ii) o caráter introdutório, marcando o andamento, o clima geral da interpretação e suas dinâmicas; (iii) possuir um tipo de melodia recorrente, marcada por figuras rítmicas repetidas, de limitada tessitura; (iv) limitar-se a algo em torno de 16 compassos. Para uma definição do *verse*, FORTE, 2001, op. cit. p. 19 passim.

(“... onde anda Luiza, Luiza, Luiza...”; cc. 24-27), em que melodia e harmonia deliberadamente retardam a resolução em *dó maior*. Nesta passagem, em particular, os cromatismos melódicos e várias substituições de acordes atuam decisivamente no sentido de ilustrar um descaminho. Ao mesmo tempo, nesta seção o enunciador revela uma fatura importante da estética bossanovista: ao admitir a autoria (“... eu fiz esta canção para você”), deixa antever um elemento fundamental, pois se trata de uma canção, afinal. Não há como deixar de relacionar este procedimento com obras lapidares daquela estética (“... eis aqui este sambinha...”).

*Ana Luiza*  
*Eu fiz esta canção pra você*  
*Que pergunta precisa saber*  
*Onde anda Luiza*  
*Luiza*  
*Luiza*  
*Luiza*  
*Por quê me negas tanto assim a primavera?*  
*Se sabes que a última quimera*  
*Existe no mundo de Ana Luiza*

A seção **B** (c. 38 e s.) não diminui a sensação generalizada de desorientação que perpassa a canção como um todo. Ao contrário, esta seção parece tatear, ao longo de 24 compassos, um sentido para a procura algo insana que parece tomar conta do enunciador (“... *Em que lago, em que serra, em que mar se oculta?*”). Sintomaticamente, a música retoma idéias da seção anterior, relativamente alteradas, e seu caráter modulante e indeciso finalmente aponta um desfecho inédito: após iniciar em *ré maior*, a seção se resolve em *mi bemol maior*. Aqui, o sentido da resolução é menos ambíguo, conquanto ainda um tanto irracional: ao promover uma resolução temporária na tonalidade da medianta, a música fragmenta a lembrança da tonalidade anterior. No entanto, a explicação vem do próprio poema: (“... *quem há de resistir a todo encanto... que existe, assiste, em Ana Luiza*”). É o encantamento amoroso que deturpa a razão, mimetizada na música. Esta seção também se caracteriza por um fraseado assimétrico, com módulos de 6-4-7-6 compassos, sem contar a modulação para *mi bemol* e a inclusão de uma frase de sete compassos (“... onde anda Luiza, Luiza, Luiza, Luiza, Luiza...”; cc. 50-54). Este trecho da canção é particularmente relevante justamente por sinalizar um aparente extravasamento emocional, reforçado pelos acordes aumentados e pela escala de tons inteiros (cc. 53-54).

*Primavera, Ana Luiza*  
*Teus olhos*  
*Em que lago, em que serra, em que mar se oculta?*  
*Escuta, Luiza*  
*Na brisa uma canção fala em você*  
*E pergunta insiste em saber, onde anda Luiza*  
*Luiza*  
*Luiza*  
*Luiza*  
*Luiza*  
*Eu te amo tanto*  
*Quem há de resistir a todo encanto*  
*Que existe, assiste, em Ana Luiza*

A partir deste ponto (c. 62) descortina-se terceira seção, de 28 compassos, onde a indefinição da tonalidade parece ainda mais evidente, oscilando entre *lá menor* e *dó maior*. Ao mesmo tempo, esta parte se constitui praticamente de evocações esparsas do motivo inicial, com o enunciador repetindo o mesmo nome por diversas vezes:

*Ana Luiza*  
*Luiza*  
*Ana Luiza*  
*Ana Luiza*  
*Ana Luiza*  
*Ana Luiza*

Esta terceira seção reforça sobremaneira o sentido de desorientação que toma conta do enunciador. Este sentido, admitido como uma das características mais relevantes da narrativa poética da canção se torna gradativamente mais tenso, tanto pela duração da obra, como por suas constantes mudanças de tonalidade, densidade do discurso harmônico, assimetria de fraseado, etc. Assim, não fosse a retomada do motivo inicial pela coda, a canção terminaria em uma divagação ambígua em torno de *lá menor* e *dó maior*. Não obstante, a própria coda remete para uma situação não conclusiva, pois a procura continua (“... *onde anda...*”).

Disto decorre outra relação com os aspectos estruturais da canção, mais livre no seu tratamento formal, mas nem por isso mais orgânica. Aponta, antes, para uma tentativa de organizar um discurso cancional mais denso e propenso a itinerários poéticos de maior envergadura. A construção musical de *Ana Luiza* parece remeter a uma improvisação,



aparentemente realizada em estúdio, como se a canção propriamente dita se resumisse a um esquema formal relativamente definido de antemão, ao qual foram acrescentados de maneira livre trechos instrumentais esporádicos, novas exposições do tema em diferentes tonalidades e coda. Entretanto, a análise do manuscrito revela que todas as seções, inclusive a terceira e mais ambígua, foram escritas como partes de uma totalidade; os vazios e silêncios que assaltam o enunciador ao longo da obra são propositais. Para tanto, colabora decisivamente o arranjo instrumental, vazado e com raros momentos em *tutti*, pois o registro interpretativo revela que a canção é levada praticamente toda somente com voz, bateria, percussão, contrabaixo e orquestra, sendo ínfimos os papéis do violão e do piano como condutores da harmonia. O primeiro só aparece na introdução (verse), pontuando acordes; o segundo ao longo das seções **B** e **C**, também pontuando os acordes. Neste sentido, o arranjo instrumental de *Ana Luiza* revela uma fatura importante justamente por sinalizar uma função relativamente inédita para a orquestra: a condução harmônica é articulada essencialmente por ela, sob a forma de linhas instrumentais diferenciadas por timbres: nas flautas, nas cordas. É a alternância destas linhas, aliada à rarefação dos elementos rítmicos da bateria e da percussão que confere o caráter vazado ao arranjo como um todo e particulariza os vazios que caracterizam o registro interpretativo. Some-se a isto o tipo de entonação vocal de Jobim, sem impositação, vibrato e qualquer apelo efusivo e o resultado final aponta para um ligeiro descompasso entre as perspectivas poéticas, formais, instrumentais e interpretativas. Isto é, *Ana Luiza* aponta para uma miscelânea de faturas estéticas caras ao padrão bossanovista e, simultaneamente, revela tentativas de integração destas faturas com expectativas poéticas de maior envergadura.

#### **4.4. O universo instrumental de Matita Perê**

Em linhas gerais, as canções gravadas em *Matita Perê* apontam uma aparente preocupação de Tom Jobim com a elaboração de um discurso musical pautado por construções de maior envergadura e complexidade. Esta perspectiva também parece ser a tônica das demais composições do disco, os temas instrumentais *Crônica da Casa*

*Assassinada, Tempo do Mar, Rancho nas Nuvens, Nuvens Douradas e Mantiqueira Range*<sup>506</sup>. Estas obras incorporaram outras possibilidades de desenvolvimento do universo instrumental pelo compositor, extrapolando uma tipologia calcada nos formatos e modelos oriundos da canção.

As obras instrumentais gravadas em *Matita Perê* se revelaram tentativas de concretizar um vetor delineado anteriormente em *Stone Flower*, sinalizando para o desenvolvimento de temas articulados a outras possibilidades discursivas, como aquelas vinculadas ao cinema. Assim, percebe-se nestas obras a tentativa de explorar construções não restritas ao esquema exposição/improviso-variação/reexposição típico dos temas instrumentais calcados no formato cancional e no modelo instrumental de viés jazzístico. Os temas compostos para o ambiente cinematográfico, portanto, orientaram decisivamente a perspectiva instrumental do disco *Matita Perê*, balizando seus horizontes estéticos em função de uma expansão dos limites temporais e formais. Contudo, ainda que a inclusão de obras com tal perspectiva revele uma evidente intencionalidade do compositor, é preciso matizar a análise de forma a considerar justamente as particularidades que tornam mais complexa a avaliação das estéticas envolvidas. Isto porque a articulação entre as obras instrumentais e a linguagem cinematográfica, em especial, certamente requer um tipo de visada analítica que considere todas as possibilidades de imbricação entre o som e imagem, o que pode (e deve) ensejar outras avaliações.

*Tempo do mar* é a primeira obra instrumental do disco, escrita especialmente para um documentário homônimo sobre o ambiente marítimo e sobre o trabalho dos pescadores da comunidade de Arraial do Cabo, interior do Rio de Janeiro. A música original de Jobim para o filme perpassa alguns de seus quase nove minutos de duração, em conjunto com a música de outros autores também utilizada. O filme é, basicamente, uma visão poética do mar, seu

---

<sup>506</sup> *Mantiqueira Range* é uma composição de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, inserida como abertura do filme de Paulo Thiago, “Sagarana – o Duelo”, de 1973. Sua inclusão no disco revela uma evidente intencionalidade de Jobim e algumas características da peça parecem sinalizar semelhanças com o restante das obras do disco. Contudo, *Mantiqueira Range* apresenta diferenças estilísticas importantes em relação ao universo jobiniano, sendo a mais evidente, talvez, a utilização de um *riff* como motivo gerador do discurso. Além disso, apresenta ligeiras diferenças de instrumentação, com a inclusão de um naipe de metais, improvisos da percussão, etc. Neste sentido, esta composição acaba por apresentar um diálogo, uma ponte entre a estética de Jobim e outras possibilidades composicionais. Contudo, uma avaliação consistente de suas poéticas escapa aos limites deste trabalho. Por este mesmo motivo, outra obra de Paulo Jobim, intitulada *Valse* e incluída no disco *Urubu* também será apenas citada.

ambiente e personagens; sua linguagem articula música, imagens da flora e fauna submarinas, trabalhadores em sua faina diária, instrumentos e indumentária de pesca.<sup>507</sup>

A música escrita por Jobim apresenta uma linguagem harmônica expandida, marcada por cromatismos, movimentos paralelos, *clusters* orquestrais, modulações abruptas. Além disso, a obra explora polirritmias diversas, mudanças na fórmula de compasso e uma relativa assimetria nas frases e melodias. Ao mesmo tempo, sua instrumentação é pautada por uma preocupação sinfônica, evidenciando os timbres orquestrais.<sup>508</sup> *Tempo do Mar* aparentemente se desdobra em dois momentos: o primeiro apresenta núcleos motivicos articulados por uma ambientação marcada pelas figurações em quartas paralelas em ritmo de semicolcheias de onde emerge uma linha melódica no oboé. Este momento organiza um crescendo contínuo da textura instrumental, mas o andamento geral lento acaba promovendo espaços e vazios. Já o segundo momento promove uma mudança considerável na ambientação geral, com uma alteração na figuração rítmica, marcada por um ostinato em figuras de sextinas no piano. Neste novo contexto, a textura em ostinato é contraposta a *clusters* orquestrais e linhas melódicas nas flautas e cordas.

O aspecto mais notável desta obra, para além de sua organização formal esboçada acima, reside no fato de que, nela, Jobim aparentemente procurou enfatizar referências sonoras especialmente características de obras do universo erudito do começo do século XX. Para tanto, fez uso de um tipo de apropriação de imagens aurais fortemente identificadas com obras de compositores modernistas europeus, em especial Igor Stravinsky (1882-1971) e Claude Debussy (1862-1918). *Tempo do Mar* aponta em diversos momentos para este tipo de procedimento, e a atmosfera sonora da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, é constantemente evocada ao longo da peça: na introdução, com os acordes separados por intervalo de segunda menor em movimento de tercinas (c. 01-08), nos solos de oboé sob uma textura harmônica dissonante nas cordas e madeiras (c. 13-15; 24-28), na articulação de ostinato no piano com ataques de cordas que caracteriza o segundo momento (c. 33 e ss.). De Debussy, Jobim aparentemente evoca a atmosfera do *Prelude à l'après-midi d'un faune*, principalmente na linha melódica em terças nas cordas (c. 41 – 44; 51 - 54), cuja divisão rítmica e orientação intervalar parecem diretamente inspiradas nas linhas das madeiras e

---

<sup>507</sup> O filme *Tempo do Mar* é creditado a Pedro Moraes, Dora de Oliveira e Gilberto Loureiro. A música é creditada a Tom Jobim, Paulo Jobim, Sergio Fayne, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Geraldo Carneiro. Arquivo IACJ, Coleção Áudio e Vídeo.

<sup>508</sup> O arranjo de Claus Ogerman incluiu 5 flautas (3 em dó, 2 em sol), clarone, oboé e cordas (12 violinos, 5 violoncelos, contrabaixo), piano e violão.

cordas do *Prelude*.<sup>509</sup> Ao propor uma apropriação peculiar destas imagens aurais tão características das obras apontadas, Jobim sinalizou implicitamente o desejo de organizar outra leitura para as obras instrumentais de *Matita Perê*. Neste sentido, *Tempo do Mar* apresentou diferenças consideráveis em relação ao universo de temas instrumentais jobinianos, marcados por uma perspectiva mais afeita à tradição jazzística. Nesta obra, além de procurar explicitar outros referenciais culturais, o compositor também lidou de maneira diversa com o plano sintático. Assim, a peça apresenta uma tendência para a assimetria de fraseado, além de abdicar de qualquer marcação rítmica recorrente, enfatizando certa liberdade métrica, verificável na alternância de fórmulas de compasso. Ao mesmo tempo, esta preocupação delimitou o plano instrumental, excluindo os instrumentos de percussão e conferindo papéis diferenciados ao violão e ao piano. Em *Tempo do Mar*, ambos são utilizados em funções bem demarcadas: o piano com papel proeminente na introdução e também na condução do ostinato rítmico do segundo momento, e o violão pontuando acordes em dois momentos e dobrando o ostinato do piano em outros. A preocupação em articular a obra com outro universo sonoro de referências também foi incorporada na escolha dos instrumentos solistas, particularmente associados ao ambiente sinfônico: oboé e clarone. Assim, não há espaço para improvisos: toda a peça é escrita, incluindo os solos. *Tempo do Mar* sinalizou implicitamente, portanto, uma preocupação de Tom Jobim em reforçar possíveis conexões entre sua linguagem musical e a linguagem erudita. Assim sendo, as faturas mais características da peça apontam nesta direção, em detrimento de outros formatos instrumentais também utilizados pelo compositor. As associações pretendidas revelam-se de maneira subliminar pelo recurso da apropriação de linhas melódicas, técnicas de orquestração, etc., especialmente nas evocações de atmosferas sonoras já conhecidas. Contudo, a interdependência de *Tempo do Mar* com a linguagem cinematográfica para a qual foi concebida pode ter atuado de maneira a formatar seus limites temporais, obstruindo as possibilidades de desenvolvimento do material temático.

Já a música escrita para o filme *Crônica da Casa Assassinada* é mais ambiciosa, em duração e desenvolvimentos. Todavia, esta obra não foi composta especificamente para o disco *Matita Perê*, e sim como parte da trilha do filme homônimo de Paulo César Saraceni. Desta forma, o material gravado no disco foi aparentemente extraído da trilha sonora

---

<sup>509</sup> Mais especificamente a seção correspondente ao número 6 da grade orquestral, *Même mouvement et très sostenuto*. Embora tenha sido composto entre 1892 e 1894, e estreado em Paris no mesmo ano, o *Prelude* de Debussy pode ser considerado um dos marcos de estréia da primeira vaga do modernismo musical europeu. DEBUSSY, Claude. *Prelude à l'après-midi d'un faune*. Three Great Orchestral Works in full score. New York: Dover Publications, 1983, p. 15-18.

cinematográfica e arranjado em forma de pequena suíte, dividida em quatro momentos, ou, movimentos.

*Trem para Cordisburgo* é o excerto introdutório, que evoca o movimento de um trem imaginário. A peça é, na realidade, um movimento ostinato sobre um pedal harmônico em *mi bemol*, construído por meio de uma fina interação entre piano, cordas e percussão: tímpano, reco-reco e pratos da bateria, todos em desenhos complementares. Este ostinato é completado ainda, por contrapontos nas flautas e trombones.

The musical score illustrates the general scheme of the ostinato in *Trem para Cordisburgo*. It is written in 4/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a harmonic pedal point in the left hand. The strings (Violino, Viola, Cello) play a similar rhythmic pattern. The woodwinds (Flautas and Trombone) have melodic lines that interact with the piano accompaniment. The percussion (Timpano) has a complex rhythmic pattern.

Exemplo 38 – *Trem para Cordisburgo* – Esquema geral do ostinato.

Sobre esta base, intercalam-se duas linhas melódicas: a primeira, nos oboés, lírica e evocativa; a segunda, nas cordas, oboés e flautas, rítmica e dramática. Estas faturas combinadas, e mesmo a sonoridade geral de *Trem para Cordisburgo*, evoca a atmosfera sonora que marca o movimento final da *Bachianas Brasileiras no. 2*, de Heitor Villa-Lobos, também conhecido como *O Trenzinho do Caipira*.<sup>510</sup>

<sup>510</sup> O historiador Cacá Machado também observou esta semelhança, sugerindo ainda que esta escrita seria posteriormente reutilizada em *Trem de Ferro*, composição de Jobim gravada em Antonio Brasileiro (1994): “Em

*Chora Coração*, o segundo movimento, é uma canção composta em parceria com Vinícius de Moraes e vem a ser o tema central de *Crônica da Casa Assassinada*, a partir do qual foram elaborados todos os demais movimentos. Escrita na tonalidade de *sol# menor*, esta canção apresenta duas seções definidas e compostas por frases curtas, de oito compassos cada. A primeira é inteiramente derivada da transposição de um único motivo escalar descendente, sob o qual se articulam os versos:

*Tem pena de mim  
Ouve só meus ais  
Eu não posso mais  
Tem pena de mim*<sup>511</sup>

Já a frase que demarca a segunda parte é composta por um desenho de notas repetidas e também parece evocar uma “canção de folclore imaginada”,<sup>512</sup> isto é, a melodia desta segunda parte parece absorver um tipo de construção típico das canções de roda do universo folclórico, articulando versos fortemente isométricos:

*Quando o dia está bonito  
ainda a gente se distrai  
mas que triste de repente  
quando o véu da noite cai*

*aqui fora está tão frio  
e lá dentro está também  
não há tempo mais vazio  
do que longe do meu bem*<sup>513</sup>

A frase melódica de caráter descendente que organiza a seção **A** da canção (“... *tem pena de mim*”), dá origem a três outros momentos ao longo da peça, em desenvolvimentos

---

*ambas, o característico ataque das flautas (em intervalos de quartas), usado por Villa-Lobos para mimetizar os apitos do seu ‘Trenzinho Caipira’ (nas Bachianas Brasileiras no. 2), está presente como homenagem explícita ao mestre”. MACHADO, 2008, op. cit., p. 60.*

<sup>511</sup> Na repetição, ligeiramente modificados para: “Chora coração/Ouve só meus ais/Eu não posso mais/Chora coração”.

<sup>512</sup> Na definição de C. L. Chaves para este tipo de procedimento, observado na canção *Matita Perê*.

<sup>513</sup> Na repetição: “Olho o céu, olho as estrelas/que beleza de lugar/mas é tudo uma tristeza/se eu não posso nem contar/o relógio bate as horas/diz baixinho ela não vem/ai de mim de tão altivo/fiquei só sem o meu bem”. Contudo, esta repetição não é tocada na gravação de *Matita Perê*.

instrumentais. No primeiro momento (c. 16-23), este desenvolvimento ocorre pela repetição instrumental desta frase em cânone livre e em harmonização ligeiramente alterada; no segundo momento (c. 40-50), como uma variação do tema melódico, em meio a uma citação do original; já o terceiro momento (c. 51 e ss.), com o tema original repetido pelas flautas e harmonizado em *mi bemol menor* sob um ostinato em sextinas ascendentes, conduzidas por violão e piano.

*Jardim Abandonado*, o terceiro movimento de *Crônica da Casa Assassinated*, também é um desenvolvimento do tema melódico da seção A de *Chora Coração*, aqui estruturado em duas grandes seções intercaladas por uma ponte. Estas duas seções apresentam variações daquele tema em contextos rítmicos e harmônicos contrastantes. Na primeira variação o tema surge em cânone livre nas flautas, com sua métrica ligeiramente alterada, e com a harmonia sob um ostinato em colcheias conduzido pelo piano. Esta harmonização retoma uma atmosfera também explorada em *Tempo do Mar*: a alternância de tríades separadas por intervalo de segunda menor, de sonoridade quase pendular. Este tema melódico e o movimento em colcheias que determina a alternância das tríades são continuamente transpostos de forma descendente, procedimento também identificado na canção *Matita Perê*, conduzindo, após três repetições, à ponte. Esta (c. 37-40) também é uma variação do tema, sob trinados das cordas. Já a seção B de *Jardim Abandonado* é uma reedição do tema de *Chora Coração* nas flautas e cordas, com harmonização muito próxima e sob um ostinato do piano em quintinas descendentes. *Milagre e Palhaços*, o quarto movimento da suíte também é uma variação do tema de *Chora Coração*, dividido em duas seções contrastantes. A primeira seção é mais estática e a segunda retoma o tipo de desenvolvimento do tema em sextinas ascendentes, com a mesma métrica, harmonia e instrumentação da terceira variação de *Chora Coração*. Ao longo destes quatro movimentos, *Crônica da Casa Assassinated* arregimentou um instrumental orquestral considerável, com uma seção de cordas: 9 violinos, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo; uma seção de madeiras: 2 flautas em *dó*, 2 flautas em *sol*, 2 oboés, além de piano, violão, tímpano, trombones e percussão. Todas as partes foram escritas, não havendo espaços para solos improvisados; mesmo piano e violão atuaram de maneira delimitada por convenções escritas, sendo a mais importante a condução dos ostinatos. Ao mesmo tempo, o arranjo ressaltou como solistas os timbres das flautas (especialmente as flautas-baixo, em *sol*), e do oboé, não raro combinados.

Os procedimentos composicionais adotados por Jobim em *Crônica da Casa Assassinated* revelam um tratamento instrumental pautado pela elaboração de variações de um tema originalmente escrito para o universo cancional; neste caso, a frase melódica da seção A

de *Chora Coração*. Neste sentido, o universo cancional serve como baliza do pólo instrumental, valorizando aquela melodia e colocando-a como elemento unificador de todos os demais movimentos. Por outro lado, os outros dois temas instrumentais do disco, *Nuvens Douradas* e *Rancho nas Nuvens*, apresentam vínculos ainda mais evidentes com a canção. O primeiro, por ter como modelo uma obra do compositor Marino Pinto intitulada *Prece*. A semelhança entre ambas foi apontada pela crítica da época, fato que redundou até em uma ameaça de processo contra Jobim por plágio.<sup>514</sup> Em *Rancho nas Nuvens* esta interpenetração entre canção e universo instrumental é mais sutil, mas igualmente perceptível. Na realidade, a obra apresenta algumas faturas formais e fraseológicas que remetem ao universo de temas instrumentais de inspiração jazzística compostos por Jobim: a estruturação binária em seções contrastantes, a construção de frases ligeiramente simétricas, de tipo complementar, isto é, com antecedentes e conseqüentes, a tessitura ligeiramente alongada, propícia para instrumentos solistas. No entanto, ao esquema **ABA'** que parece delimitar uma moldura central para a obra foi acrescentada uma seção particularmente relevante, que aponta outra relação. Este adendo se revela a partir da última exposição do tema da seção **A'** pelo trombone solista, inicialmente parecendo retomar alguns elementos melódicos da seção **B**, como se fosse realizar outra repetição desta. No entanto, esta retomada não ocorre e, ao invés disso, surge uma passagem em *più mosso* (c. 45 e ss.) que se revela, na realidade, uma citação literal do constructo modal que é o mote da canção *Matita Perê*. Assim, ainda que se apresente como um tema instrumental cujas faturas apontam para o núcleo mais sintético de obras instrumentais do compositor, *Rancho nas Nuvens* sinaliza para uma intersecção deste universo com o plano da canção. Neste caso, esta intersecção redundante em um adensamento estrutural da obra em questão, perturbando a simetria das relações formais.

Em suma: os procedimentos composicionais observados de passagem nas obras instrumentais do disco *Matita Perê* apontam para uma intersecção, aparentemente buscada pelo compositor, entre o universo dos temas instrumentais e da canção. Os desenvolvimentos do tema de *Chora Coração*, que redundam na suíte de *Crônica da Casa Assassinada*, sinalizam um procedimento também verificado em outras obras do disco: a construção de estruturas ampliadas a partir de elementos temáticos mínimos. A radicalidade deste procedimento está diretamente ligada ao fato de que estruturas complexas são montadas com

---

<sup>514</sup> O crítico Tárik de Souza considerou a obra "... um decalque da linha melódica da antiga *Prece*"; "Jobim dá a volta por cima...", op. cit. Segundo Sérgio Cabral, "... *Zaira Pinto, viúva de Marino, chegou a anunciar nos jornais que processaria Tom Jobim. [...] a reação dele foi de quem teve uma grande surpresa. Não percebera, até então, que havia repetido a composição de Vadico, de quem, por sinal, fora um grande amigo, assim como de Marino Pinto, autor da letra de *Prece*. O fato é que Tom nunca mais executou publicamente *Nuvens Douradas*". CABRAL, 1997, op. cit., p. 303.*



base em elementos musicais mínimos: um intervalo repetido, uma cadência, uma linha de baixo, uma combinação de acordes com sentido modal. Na canção *Matita Perê*, por exemplo, Jobim explorou ao limite um procedimento característico de sua escrita musical, a possibilidade de elaboração de seqüências através de procedimentos de transposição. Assim, o que estrutura a canção como um todo é quase sempre a mesma idéia, transposta para diferentes campos harmônicos, procedimento que garante unidade e diversidade, ao mesmo tempo em que sustenta dramaticamente a narrativa. Já em *Águas de Março*, é das variações de um motivo intervalar e uma cadência que se organiza um discurso pleno de múltiplas reverberações.

Por outro lado, a ligação com o universo cinematográfico parece ter exercido uma ação fundamental no sentido de (i) alargar as concepções formais do disco como um todo, estendendo o tamanho das obras e das seções, (ii) orientar a criação de diferentes ambiências ao longo das obras, incluindo diferenciações de andamento e acentuação, (iii) perturbar a noção de simetria do fraseado e das seções.

A perspectiva sonora do disco *Matita Perê* apresentou ainda a utilização de um meio instrumental expandido, que buscou conciliar o registro eminentemente orquestral com os demais instrumentos do grupo de base e o aparato rítmico-percussivo. O dispositivo instrumental extrapolou aquele até então utilizado por Jobim e centrado no piano, violão, contrabaixo e bateria, paradigma da sonoridade bossanovista. Ainda que os trabalhos anteriores do compositor também tenham agregado grupos de cordas e sopros, em *Matita Perê* é possível constatar diferenças significativas na quantidade de instrumentos e, principalmente, na importância assumida pelas seções. Isto porque em várias obras do disco a orquestra passou a desempenhar um papel central e estruturante, ao mesmo tempo em que a preocupação com os timbres orquestrais não esteve restrita a intervenções pontuais de seções de cordas e sopros. Nas canções *Ana Luiza*, *Chora Coração* e *Matita Perê*, estes naipes desempenham papel fundamental no acompanhamento vocal que, por vezes é conduzido somente pelos timbres orquestrais e o aparato rítmico, sem a presença de instrumentos harmônicos. Em *Tempo do Mar* e *Crônica da Casa Assassinada*, por exemplo, Jobim abdicou de qualquer grupo instrumental de base, marca de seus discos anteriores. Assim, nestas obras são os timbres orquestrais de cordas e sopros, principalmente, que de maneira geral atuam como elementos essenciais na estruturação rítmica e condução harmônica. Ao mesmo tempo, a utilização de ostinatos ao piano, ao violão, e mesmo em combinações mais complexas, como em *Trem para Cordisburgo*, assumiu certa relevância no disco como um todo, ampliando as funções de condução rítmico/harmônica. Na realidade, os arranjos manuscritos

apontam que as partes instrumentais foram escritas com convenções detalhadas inclusive para os instrumentos de percussão e de condução rítmico/harmônica. Esta fatura também fortaleceu um dado crucial: ao condicionar a movimentação rítmica a esquemas totalmente escritos, o compositor buscou um controle completo do registro interpretativo final, detalhando ao máximo todas as articulações possíveis. Em outras obras, como *Matita Perê* e *Ana Luiza*, esta preocupação foi estendida ao violão, contrabaixo e piano, conferindo outro grau de complexidade à sua utilização, reduzindo o espaço de liberdade para as articulações rítmicas, de ataques e de intensidade. O piano, por exemplo, desempenhou várias funções, executando melodias, desenhando acompanhamentos em articulações específicas, conduzindo ostinatos escritos. Portanto, os arranjos do disco também demandaram uma ação mais complexa dos instrumentos acompanhadores, não restrita a um modelo relativamente livre. Esta fatura projetou as pretensões do álbum para além do universo dos temas instrumentais em andamento e ritmo definidos pela leitura bossanovista da tradição do samba. Sintomaticamente, em todo o disco, somente *Águas de Março* apresenta este tipo de registro.

*Matita Perê* também procurou reforçar a leitura da tradição erudita para o instrumento solista, na medida em que abdicou de solos improvisados: todos os solos e intervenções instrumentais foram rigorosamente escritos. Ao mesmo tempo, sobressaíram como solistas os timbres eminentemente orquestrais do oboé, do clarone, dos violinos e violoncelos. Estas faturas também revelam uma intencionalidade latente no disco como um todo: um desejo de fortalecer as associações com o universo erudito. Esta aparente preocupação pareceu ditar o teor geral da obra e foi articulada também nos arranjos instrumentais, delimitando as bases do caráter “sinfônico” de *Matita Perê*, perseguido pelo compositor e apontado pela crítica em geral. Por outro lado, o aparente esforço de Jobim em reforçar implicitamente as conexões entre a sua música e o universo erudito teve implicações de diferentes níveis, que não se restringiram a questões de linguagem. O prestígio almejado pelo compositor em função da associação de sua obra com este universo se revelou um importante valor para o campo da MPB como um todo, configurando uma das marcas distintivas da produção associada à sigla perante a crítica musical e seus públicos potenciais.

Em relação a suas temáticas, *Matita Perê* também aprofundou algumas posturas já delineadas em *Stone Flower*, extrapolando alguns dos referenciais essencialmente bossanovistas, e incorporando outros universos simbólicos, como por exemplo, o do sertão, pano de fundo da canção *Matita Perê*. Este universo foi adensado por construções melódicas derivadas de apropriações de material folclórico, em clave villalobiana, como em *Chora Coração* e na canção *Matita Perê*. Também procurou concretizar nas obras uma associação

com a literatura modernista brasileira, enfatizada de antemão pela ligação de Jobim com diversas figuras públicas ligadas a este universo; abundam no disco referências e alusões a obras, personagens e autores da literatura brasileira, algumas já devidamente avaliadas. Assim, tanto em *Águas de Março* como na canção *Matita Perê*, as referências são mais explícitas; em outras obras, contudo, a associação é mais velada. Neste sentido convém lembrar que *Crônica da Casa Assassinada* foi inicialmente um romance de Lucio Cardoso, a partir do qual foi idealizado o filme homônimo. O título de *Trem para Cordisburgo*, excerto introdutório da suíte *Crônica da Casa Assassinada*, alude à terra natal do escritor Guimarães Rosa, evocando implicitamente a ambiência do livro de Lucio Cardoso, cuja história se desenrola no interior de Minas Gerais. Ainda assim, para além da *malha de permeabilidades* que agenciou, transparecem ampliadas no disco algumas faturas básicas da estética e do projeto bossanovista como um todo, (i) a perspectiva de organizar o discurso musical a partir de um dado essencial e sintético, (ii) o recurso à transposição e à variação como métodos composicionais, (iii) a opção pela contenção interpretativa.

Portanto, a complexidade fundamental do disco *Matita Perê* como um todo reside na intersecção, nem sempre orgânica, de seus diferentes planos: canção, trilha cinematográfica, tema instrumental, moldura sinfônica, literatura modernista. O leque de questões que suscita é diretamente resultante da perspectiva conciliatória que Jobim parece ter assumido, ao tentar produzir obras originais a partir destas referências. Ao mesmo tempo, o compositor atuou decisivamente na divulgação do disco, orientando suas possibilidades de leitura e enfatizando as associações almejadas: com a literatura, com o universo erudito, com fontes específicas da brasilidade. Seu discurso acabou produzindo reverberações perante parcelas da crítica musical, e alguns dos temas apresentados por *Matita Perê* foram relativamente incorporados como valores estéticos relevantes da MPB. Com este disco, Tom Jobim angariou uma recepção bastante positiva de sua obra como compositor e esta recepção teve como corolário a sua recondução ao panteão dos “grandes mestres” da MPB. Neste sentido, a aparente guinada estética em sua carreira sinalizou para uma incorporação de elementos até então não estritamente vinculados à estética bossanovista, embora em algumas obras Jobim tenha radicalizado o rigor construtivo típico daquela.

Além destes fatores, este disco também parece exemplificar uma estratégia do compositor em capitalizar prestígio original no cenário musical nacional. Para tanto, Jobim buscou não só agenciar musicalmente elementos e séries culturais diversos, considerados relevantes para uma parcela importante do público da MPB, mas também atuou no sentido de balizar estas posturas como eminentemente artísticas. A ênfase conferida a aspectos

puramente estéticos nas suas entrevistas deste período expõe uma estratégia voltada a demarcar qualitativamente sua reinserção no cenário da música popular. Pois o compositor pareceu radicalizar um tipo de *ethos* artístico que foi lido como tentativa bem-sucedida de escapar aos limites impostos pelo mercado de canções ao qual estava inserido. Neste sentido, articulou um tipo de discurso que deslocava a atenção da crítica de um vetor intrinsecamente vinculado ao mercado de canções: a dimensão comercial de seu trabalho. Pelo que indicam as fontes consultadas, este discurso foi parcial ou totalmente absorvido por parte da crítica musical do período, de maneira a reconfigurar a posição do artista, balizando a recepção à sua obra para além dos referenciais meramente comerciais normalmente associados à canção popular. É provável que esta bem sucedida estratégia tenha sido possibilitada pela aparentemente confortável situação do compositor como *songwriter* de sucesso nos mercados internacionais, dos quais certamente recebia direitos autorais regularmente.<sup>515</sup> Todavia, se este acordo tácito entre artista e crítica foi devidamente referendado por seu público, ratificando um postulado hierárquico da MPB, ele não se deu inteiramente à revelia dos mecanismos então existentes de divulgação da música popular. Existem fortes indícios de que o destino do trabalho aparentemente mereceu uma estratégia específica do departamento comercial da Phonogram, braço responsável pelos artistas de prestígio da gravadora Philips. As fontes relacionadas apontam a existência de peças específicas de divulgação da obra, não apenas nos mercados centrais do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também em outros estados e no interior. Neste sentido, as estratégias de promoção do disco procuraram enfatizar seu caráter eminentemente artístico, revelando a complexidade das técnicas de divulgação e do mercado cultural. Assim, no interior da indústria cultural elaborou-se um tipo de produto cultural destinado inicialmente a um público considerado sofisticado, para o qual foram montadas estratégias diferenciadas de promoção e vendagem. Ao mesmo tempo, estas estratégias revelam uma política comercial de maior escopo articulada pela indústria fonográfica, que visou atingir vários públicos potenciais, revelando o estágio de segmentação do mercado musical.

---

<sup>515</sup> Ronaldo Bôscoli, comentando sobre os problemas dos direitos autorais no Brasil, afirmava que “... *todos sabem que um sucesso real nos Estados Unidos dá pro cara descolar uma casa com piscina. Mesmo assim – guardadas as proporções – acho que nem Tom Jobim poderia viver dos direitos que arrecada no Brasil. Daí ele ter conseguido arrecadar direto pelo exterior*”. “Direito autorai: minha briga já está começando”. Última Hora, 21/03/73, Coluna Lobo Bobo, Ronaldo Bôscoli, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. O Jornal do Brasil apresentou uma reportagem de três páginas sobre a ineficácia dos sistemas de arrecadação de direitos autorais no Brasil, tanto na música como na literatura. Nela afirmava que “*Tom é um dos poucos compositores brasileiros que consegue viver quase que exclusivamente de direito autorai*”. “Direito Autorai”. Jornal do Brasil, 31/03/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Para um exame das disputas em torno dos direitos autorais neste contexto, MORELI, 1991, op. cit.

Em um plano mais profundo, estas iniciativas no plano individual remetem a um espectro mais amplo ligado ao cenário da música no Brasil durante a década de 1970, na medida em que sinalizam correspondências que contribuíram decisivamente para a reconfiguração da MPB como estética dominante no período. Neste sentido, o disco *Matita Perê* pode ser também interpretado como índice concreto das dinâmicas que balizaram o fortalecimento das hierarquias simbólicas da música popular brasileira. Assim, a ambição artística e o alegado desejo de desvencilhar-se da rotina que envolve o mercado da música popular atuaram em conjunto, encontrando ressonância em parcelas da crítica, que tomaram este trabalho como modelo de referência cultural, atestando a importância do compositor e, por extensão, de certo vetor da MPB.

## **5. *Saudade do Brasil*: o projeto moderno de Tom Jobim**

Faço música brasileira não por nacionalismo, mas porque não sei fazer outra. Tom Jobim. Fatos & Fotos, janeiro de 1976.

### 5.1. *Elis & Tom*

Na seqüência do disco *Matita Perê*, Tom Jobim participou ativamente de um novo projeto, realizado em função de uma proposta da gravadora Philips, para a qual vendera parte dos direitos de distribuição de *Matita Perê* no Brasil. O projeto chamou-se *Elis & Tom*, e compreendeu ainda um documentário para TV das gravações realizadas nos estúdios em Los Angeles e dois shows, realizados no Teatro Bandeirantes em São Paulo. Ao todo, as várias etapas de produção do disco, entre gravações e a realização dos shows em São Paulo, demandaram quase nove meses.<sup>516</sup>

Mas quais motivos levaram estes dois artistas a produzirem um álbum em parceria, considerando que em virtude de suas opções estéticas, tanto Jobim como Elis permaneceram posicionados em lados aparentemente opostos ao longo da década de 1960? A resposta a esta questão parece estar diretamente relacionada ao desenvolvimento das carreiras profissionais de ambos, mas também com um cenário de maior amplitude, ligado ao próprio campo da música popular como um todo, naquele contexto específico.

O convite endereçado a Jobim para participar do projeto partiu do próprio presidente da gravadora Philips neste período, André Midani. Midani foi um agente decisivo na organização de políticas de reestruturação da multinacional no Brasil, apostando alto na força mercadológica da MPB e tendo em Elis Regina uma artista da maior importância no *cast* artístico de sua gravadora. O executivo tinha em mente um projeto grandioso como forma de celebrar o que considerava os dez anos<sup>517</sup> de carreira de uma de suas contratadas de maior visibilidade, pois “... *Elis ia celebrar dez anos de carreira em 1974, aniversário que merecia de todos nós a maior atenção. Menescal e Armando Pittigliani, em particular, queriam produzir um disco espetacular, memorável! Porém... Qual? Essa era a questão*”.<sup>518</sup>

A intenção dos diretores artísticos da multinacional em produzir uma obra decisivamente marcante no cenário da música brasileira acabou por redundar na escolha de Jobim como co-autor da obra, promovendo uma reunião artística até então bastante

---

<sup>516</sup> O disco foi gravado nos estúdios MGM em Los Angeles, durante os meses de fevereiro e março de 1974. Os shows de divulgação do lançamento foram realizados nos dias 03 e 04 de outubro de 1974.

<sup>517</sup> Não obstante o fato de a intérprete ter lançado discos comerciais ainda antes, com “Poema de Amor” (1962); “Viva a Brotolândia” (1962); “Elis Regina” (1963).

<sup>518</sup> MIDANI, 2008, op. cit., p. 141.

improvável. Ao que parece, o compositor foi previamente sondado pelo próprio André Midani que, afinal, expôs para Jobim de forma pragmática os planos da gravadora para o disco:

Tom querido. Confirmando nossa conversa telefônica durante a qual expus a você nosso desejo – o de Elis e o da companhia – de realizar uma gravação de 12 músicas suas, gravação esta que deverá ser realizada em colaboração muito estreita com você e Elis Regina, já que seria evidentemente importante a sua participação pessoal, artística e instrumental.

O disco poderia ser gravado em Los Angeles e solicitaríamos a Aloísio de Oliveira que seja o coordenador entre todas as partes envolvidas. Vale a pena mencionar dois fatores:

1. A Phonogram tem total segurança de que um projeto reunindo você, como compositor e músico, e Elis Regina deve alcançar uma venda no Brasil de aproximadamente 70, 80 mil discos.

2. Em 1974, Elis celebra 10 anos de carreira e não resta a menor dúvida de que a companhia investirá fortes quantias em dinheiro para que a gravação seja a mais enfática possível.

Além do mais, como disse a você no telefone, a união de Elis Regina com Tom Jobim, em disco, será o acontecimento discográfico de 1974. Por outro lado, haverá sem dúvida possibilidade de vendas substanciais no Japão, na Alemanha, na Espanha especialmente, e considero que deveria ser um disco antológico para a América Latina, especificamente México e Argentina.<sup>519</sup>

Esta fonte revela vários aspectos da proposta feita a Jobim e a compreensão da indústria fonográfica sobre as perspectivas mercadológicas de tal empreitada, bem como das dificuldades que a envolviam. Em primeiro lugar, deve-se ressaltar o pragmatismo da proposta, centrada nas possibilidades de vendagem da então hipotética obra. A carta de Midani é exemplar neste sentido, revelando uma aparente sinergia de ações voltadas para garantir a concretização das possibilidades de comercialização. Esta fonte também revela parte do *modus operandi* da multinacional, que previa a necessidade de investir na qualidade técnica do projeto, viabilizando orçamentos para viagens ao exterior dos diversos agentes envolvidos no processo de maneira a garantir tecnologias de ponta para a gravação em si. Além disso, previa o investimento de “fortes quantias em dinheiro” para assegurar a ênfase da gravação, isto é, para cobrir todos os custos relativos à pós-produção, principalmente a divulgação e a distribuição do disco, de forma angariar a maior visibilidade possível para *Elis & Tom*.

A concepção e concretização do projeto envolveram alguns dos principais membros do *staff* da gravadora, a começar por seu próprio presidente, revelando tanto a importância

<sup>519</sup> Midani *apud* CABRAL, 1997, op. cit., p. 308.



mercadológica da empreitada como também, certa desconfiança nas possibilidades de sucesso do empreendimento. Isto porque a realização dependia inicialmente de uma aproximação nas relações entre Tom Jobim e Elis Regina, relativamente abaladas até então, por séries de boatos e mal-entendidos publicados na imprensa desde a década de 1960. Estes antagonismos pareciam remeter ao período anterior aos festivais da canção, quando as estéticas da bossa nova e de sua releitura jazzística, grosso modo vinculadas a Jobim e Elis, respectivamente, angariaram públicos relativamente distintos. Tais incongruências podem ter se radicalizado ao longo da década especialmente em função de suas perspectivas políticas.<sup>520</sup>

Ademais, além destas diferenças, existem indícios mais palpáveis de uma incompatibilidade estética bastante relevante e aparentemente inconciliável entre Jobim e Elis, revelada essencialmente sob a fatura da *contenção*. Entendida como uma atitude consciente do artista, visando um controle total dos parâmetros compositivos e interpretativos, no sentido de limitar todo tipo de resquício romantizante, a contenção foi lida como um dos principais valores advogados pela estética bossanovista. Entendida também como um tipo de filtragem exercida por esta geração sobre a música popular, passou a figurar como sinônimo de bom gosto, pautando a crítica que se formou sob o impacto daquela estética. Por sua vez, esta crítica passou a condenar o que era então considerado “excessivo” no comportamento interpretativo de Elis Regina, especialmente quando do começo de sua carreira.<sup>521</sup> Há ainda a interpretação de Ronaldo Bôscoli, que corrobora tal entendimento, contudo, postulando que a incompatibilidade entre Elis e a estética bossanovista como um todo, poderia estar ligada a uma questão afetiva, de gosto:

[...] nunca produzi um disco de Elis, e ela gravou uma única música minha e do Menescal. Quando foi para a Europa e gravou em dois dias um disco na Inglaterra é que cantou O barquinho e outras. Mas na minha gestão ela não gravou mais nada. Por que ela iria gravar se detestava bossa nova?<sup>522</sup>

<sup>520</sup> É interessante observar o depoimento do primeiro empresário de Elis, bastante revelador de como o envolvimento entre música e política ao longo da década de 1960 tomava características bastante individualizadas. “Existia um envolvimento político muito grande nessa época. Eu vinha do Teatro de Arena e era um radical nos meus vinte e cinco anos. Não admitia que Elis cantasse Tom Jobim, pra você ver minha imbecilidade onde chegava. Eu brigava muito com ela, e tenho a impressão que exercia uma influência grande, porque ela se deixava mesmo influenciar. E ficou meio política. Um dia ela cantou uma música do Tom Jobim e eu escrevi uma carta pra ela dizendo da influência que aquilo ia exercer na cabeça das pessoas, quer dizer... Eu não admitia uma série de coisas.” Solano Ribeiro *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 28.

<sup>521</sup> As primeiras e mais duras críticas, escritas pelo maestro Julio Medaglia, como também pelo poeta e ensaísta Augusto de Campos, transcritas e editadas em Balanço da Bossa. MEDAGLIA, Julio. *Balanço da bossa nova*. In: CAMPOS, 1993, op. cit., p. 67-123.

<sup>522</sup> Bôscoli, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 88.

O episódio do III FIC, por sua vez, contribuiu para aumentar a sensação de desconforto entre Elis e Jobim, na medida em que a intérprete colocou-se prontamente contra a decisão do júri de premiar *Sabiá* em detrimento da canção de Geraldo Vandré.<sup>523</sup> Seja como for, não parece ser exagerado inferir que havia alguma incompatibilidade, pessoal e/ou simplesmente estética, entre Elis e Jobim.

Contudo, para cada um dos envolvidos, o projeto foi altamente bem-sucedido e pode-se afirmar que o próprio campo da MPB foi diretamente afetado pelos desdobramentos ligados ao lançamento desta obra. A avaliação destes desdobramentos em seus pormenores pode, portanto, esclarecer em que medida as trajetórias de ambos beneficiaram-se e, também, como o cenário musical do período teve em *Elis & Tom* um importante marco simbólico. Em primeiro lugar, o disco é sintomático de uma aproximação das relações pessoais e profissionais de ambos os artistas, não obstante a crônica das gravações ter revelado inúmeras tensões.<sup>524</sup> Estas estiveram principalmente ligadas a diferenças de concepção acerca de aspectos timbrísticos e de arranjo, como sugeriu o depoimento do então empresário da intérprete, Roberto de Oliveira:

A Elis estava meio esquisita. Acho que ela viu um pouco o Ronaldo Bôscoli em Tom Jobim. Ela me ligou dizendo que estava de malas prontas pra voltar. Fui correndo pra lá. [...] Elis dizia que o Tom era velho, não velho, mas que ela tinha a preocupação de ser moderna e achava que ser moderno não era o Tom Jobim. Moderno era o piano elétrico do César, e o Tom não queria o piano elétrico do César, que acabou entrando.<sup>525</sup>

Perspectiva também corroborada por Roberto Menescal, então diretor artístico da Phonogram e agente responsável pelo acompanhamento do projeto a partir do Brasil:

Eu ligava todo dia pra saber como é que o Aloysio de Oliveira estava se virando com os dois. Ele dizia todo dia: é meio difícil, mas tudo bem. Aí falei com a Elis no telefone e ela disse: ‘Está uma merda, não tem nada bom, o Tom é um babaca, um chato, reage contra os aparelhos eletrônicos,

<sup>523</sup> “Elis acusa o júri de covardia”. O Jornal, 02/10/68, capa e p. 5. “Astros viram Estrella e Elis está no júri do FIC”. O Jornal, 02/10/68, anônimo, p. 5. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>524</sup> Sérgio Cabral argumenta que as tensões deram-se principalmente sob dois aspectos: acerca de diferenças de concepção estética (especialmente relacionadas a timbres instrumentais); relacionadas a leis sindicais norte-americanas, que regulavam o trabalho de músicos estrangeiros nos estúdios de gravação daquele país. CABRAL, 1997, op. cit., p. 307 passim.

<sup>525</sup> Roberto de Oliveira, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 140-141.

diz que vão desafinando e afinando não sei o quê, fazendo tipo, e a gravação está babaca, parecendo bossa-nova'.<sup>526</sup>

Sérgio Cabral também relata que, ao ser comunicado que os arranjos do disco ficariam a cargo do pianista Cesar Camargo Mariano, Jobim teria reagido negativamente. Teria, inclusive, tentado um contato com seu próprio arranjador, Claus Ogerman, que não estava disponível naquele momento. No entanto, ainda que tenha atuado na elaboração de pelo menos dois arranjos,<sup>527</sup> o compositor acabou convencido da capacidade de Mariano, que respondeu pelos demais arranjos do disco. Mesmo com estas aparentes dificuldades, o trabalho que envolveu a gravação do disco acabou se mostrando bem-sucedido, em parte, graças ao trabalho do produtor Aloísio de Oliveira, estrategicamente postado para gerir o projeto.

*Elis & Tom* revelou-se, afinal, um duradouro sucesso de vendas no ano de 1974. Ainda que não se possa precisar a quantidade exata de unidades vendidas, as estatísticas disponíveis para os principais mercados de então, situados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, revelam o quanto o projeto foi bem-sucedido comercialmente.<sup>528</sup> No mercado de São Paulo, o LP permaneceu durante cerca de catorze semanas na lista dos mais vendidos, oscilando entre a 8ª. e a 11ª. posições, entre 15/07/74 e 21/10/74. Já no mercado do Rio de Janeiro, a trajetória de vendas de *Elis & Tom* foi muito mais longa, pois permaneceu na lista dos mais vendidos por cerca de vinte e quatro semanas, entre 22/07/74 e 04/01/75. No mercado carioca o disco também atingiu patamares mais expressivos de vendas, figurando por vezes como terceiro e quarto colocado geral na categoria LP. A tabela abaixo revela as oscilações nos índices de vendas do álbum no mercado do Rio de Janeiro.

Semana/Mês	Posição/LP
15/07 a 20/07	-
22/07 a 27/07	8º.
29/07 a 03/08	11º.
05/08 a 10/08	-
12/08 a 17/08	7º.
19/08 a 24/08	4º.

<sup>526</sup> Roberto Menescal, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 140.

<sup>527</sup> Em “Modinha” e “Soneto da Separação”.

<sup>528</sup> Para a reconstituição da trajetória comercial de *Elis & Tom* foram tomados como parâmetro os dados da pesquisa IBOPE sobre vendas de discos, depositada no Arquivo Edgar Leuenroth, da UNICAMP. Uma descrição completa do fundo está disponível em: <https://www.sistemas.unicamp.br/servlet/pckSahuAplicacao.ConsultaAcervos.DetalheBuscaAvancada?ObjId=139&nocache=1291289179945>

26/08 a 31/08	4°.
02/09 a 07/09	6°.
09/09 a 14/09	4°.
16/09 a 21/09	3°.
23/09 a 28/09	3°.
30/09 a 05/10	7°.
07/10 a 12/10	8°.
14/10 a 19/10	12°.
21/10 a 26/10	-
28/10 a 02/11	6°.
04/11 a 09/11	16°.
11/11 a 16/11	5°.
18/11 a 23/11	6°.
25/11 a 30/11	7°.
02/12 a 07/12	11°.
09/12 a 14/12	8°.
16/12 a 21/12	14°.
23/12 a 28/12	11°.
28/12 a 04/01/75	18°.

Tabela 2: Desempenho comercial de Elis &amp; Tom - RJ

As estatísticas de vendas de *Elis & Tom* para o Rio de Janeiro são um tanto mais completas, na medida em que também incluem dados de vendas para o formato K7. Neste suporte, o disco permaneceu ainda mais tempo em evidência, chegando a figurar nas estatísticas de 1975, como se depreende dos dados das tabelas abaixo:

Semana/Mês	Posição/K7
15/07 a 20/07	-
22/07 a 27/07	-
29/07 a 03/08	16°.
05/08 a 10/08	15°.
12/08 a 17/08	9°.
19/08 a 24/08	4°.
26/08 a 31/08	3°.
02/09 a 07/09	6°.
09/09 a 14/09	6°.
16/09 a 21/09	18°.
23/09 a 28/09	7°.
30/09 a 05/10	7°.
07/10 a 12/10	16°.
14/10 a 19/10	13°.
21/10 a 26/10	7°.
28/10 a 02/11	8°.
04/11 a 09/11	10°.
11/11 a 16/11	13°.
18/11 a 23/11	7°.
25/11 a 30/11	10°.
02/12 a 07/12	9°.
09/12 a 14/12	11°.
16/12 a 21/12	11°.
23/12 a 28/12	11°.
28/12 a 04/01/75	-

Tabela 3a: Desempenho comercial de Elis &amp; Tom em suporte K7 – RJ (1974)

Semana/Mês	Posição/K7
06/01 a 11/01/75	-
13/01 a 18/01	-
20/01 a 25/01	19°.
27/01 a 01/02	13°.
03/02 a 08/02	-
10/02 a 15/02	-
17/02 a 22/02	15°.
24/02 a 01/03	19°.
03/03 a 08/03	16°.
10/03 a 15/03	14°.
17/03 a 22/03	-
25/03 a 29/03	-
31/03 a 05/04	-
07/04 a 12/04	-
14/04 a 19/04	-
21/04 a 26/04	-
28/04 a 03/05	-
05/05 a 10/05	19°.
19/05 a 24/05	-
26/05 a 31/05	-
02/06 a 07/06	17°.

Tabela 3b: Desempenho comercial de Elis &amp; Tom em suporte K7 – RJ (1975)

Se analisado em seu conjunto de canções, o disco *Elis & Tom* foi um projeto nitidamente retrospectivo, privilegiando as composições de Jobim no preciso momento em que o compositor retornava com mais proeminência à cena musical brasileira.<sup>529</sup> É bem verdade que Elis Regina já havia gravado obras do compositor anteriormente, mas este projeto se revestiu de tal envergadura justamente pelo fato de ser a primeira vez que a intérprete dedicava um disco inteiro a um único compositor.<sup>530</sup> O sentido de retrospectiva é ressaltado pela escolha do repertório, que englobou canções de primeira hora da ascensão bossanovista, como *Fotografia* (1965), *Inútil Paisagem* (1964), *Corcovado* (1963), *Só tinha de ser com você* (1964), *Brigas, nunca mais* (1959). O disco ainda apresentava as parcerias de

<sup>529</sup> O sentido de retrospectiva de *Elis & Tom* também foi percebido, embora noutro sentido, por Roberto de Oliveira: “O disco era um revival dos anos 50”. Roberto de Oliveira, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 140-141.

<sup>530</sup> É necessário ainda, matizar a informação de Echeverria, que lista Tom Jobim como o compositor mais gravado por Elis. Observando as datas das gravações, observa-se que Jobim passou a ser incorporado ao repertório da intérprete basicamente em pot-pourris, nos discos com Jair Rodrigues: *2 na Bossa* (1965) e *2 na Bossa no. 3* (1967). Em *Elis Especial* (1968), sob a forma de um *Tributo a Tom Jobim*, com um arranjo de quatro obras; Em *Aquarela do Brasil* (1969), com *Wave*; em *Elis Regina in London* (1969), com *Wave* e *Insensatez*; em *Elis e Miele* (1970), novamente sob a forma de pot-pourri; em *Ela* (1971), com *Estrada do Sol*; finalmente em *Elis* (1972), com *Águas de Março*.

Jobim e Chico Buarque, com *Pois é* (1970), e *Retrato em branco e preto* (1965), e entre Jobim e Vinícius de Moraes, com *Modinha, Por toda a minha vida* (1964), *O que tinha de ser* (1959) e *Soneto de separação* (1959). Figuravam também *Triste* (1967), *Chovendo na Roseira* (1970) e *Águas de Março* (1972).

A concepção geral do disco pode ser analisada sob pelo menos três vetores, que conferem a *Elis & Tom* uma aparente tentativa de conciliar, no repertório jobiniano, procedimentos inicialmente incongruentes. Estes vetores estão ligados ao tipo de estética em evidência no conjunto de canções, especialmente perceptíveis nos arranjos e nos caracteres interpretativos.

Inicialmente, pode-se observar a tentativa de “atualizar” a linguagem instrumental de algumas canções para um público não iniciado nos modelos timbrísticos da estética fixada por Jobim. A formação característica de seus discos fora pautada pelo conjunto de violão, contrabaixo, bateria e piano e complementada por seções de cordas e sopros, estes quase sempre em partes escritas e/ou em seções de improvisações devidamente encapsuladas nos *chorus* da tradição jazzística. A concepção geral que balizou algumas interpretações de *Elis & Tom*, por sua vez, esteve muito mais ligada ao tipo de som instrumental que o grupo de Cesar Camargo Mariano incorporara ao trabalho da intérprete. Este som instrumental tinha como principais características a utilização dos timbres eletrônicos do piano elétrico e da guitarra, sem contar o próprio contrabaixo elétrico, de timbre ligeiramente diferente do acústico. Este delineamento é mais aparente em *Triste, Só tinha de ser com você, Brigas, nunca mais, Fotografia* e *Chovendo na roseira*. Nestas obras, a sonoridade instrumental também incorporou um estilo interpretativo mais incisivo ritmicamente e mais livre para intervenções pontuais do conjunto e especialmente do piano. O sentido dos improvisos, portanto, não se encerrou em situações pré-determinadas em *chorus*, aparecendo mais nas *codas* instrumentais, como nos solos de guitarra de *Triste* e *Corcovado*.

Por outro lado, a interação entre timbres de cordas e sopros, em arranjos totalmente escritos, não foi de todo descartada, como se pode observar em *Modinha, Corcovado, Soneto de Separação, Por toda a minha vida* e *Retrato em Branco e Preto*. Nestas obras o arranjo segue padrões notoriamente jobinianos, com os interlúdios instrumentais repetindo literalmente a melodia principal e/ou em variações escritas, como em *Corcovado*. Também estão presentes artifícios de escrita bastante identificados ao compositor, como os timbres de flautas em contracantos à melodia da voz. Estes arranjos incorporam ainda um tipo de retórica sinfônica, ainda que camerística, se consideradas as dimensões da orquestra utilizada. Ainda assim, são raros os momentos onde este tipo de retórica resvala para a grandiloquência, pois a

escrita em geral das intervenções do conjunto orquestral é quase sempre contrapontística à da voz. Há ainda outros dois exemplos de outro tipo de procedimento, pautado pela economia de meios expressivos, quando a instrumentação é reduzida ao piano, como em *Inútil Paisagem* ou em *O que tinha de ser*. Ou ainda, em arranjos onde o conjunto instrumental é restringido ao piano, violão, contrabaixo e bateria, em intervenções mínimas, como em *Pois é*.

Mas é no aspecto interpretativo que o disco *Elis & Tom* apresenta sua fatura mais instigante. Com efeito, comparando-se a interpretação vocal deste disco com obras anteriores da trajetória de Elis Regina, pode-se observar a busca de uma concepção interpretativa ligeiramente diferente. De maneira geral, percebe-se que Elis procurou incorporar nesse disco uma interpretação pautada pela contenção expressiva, contrastando com o arroubo e passionalidade que marcaram seu estilo pessoal. Esta fatura pode ser observada principalmente pela quase absoluta recusa em utilizar técnicas de vibrato e variações marcantes na intensidade vocal, o que evidencia a opção em conferir um caráter nitidamente anticontrastante à sua interpretação. De fato, Elis Regina parece perseguir ao longo das canções do álbum um esfriamento, uma aversão ao melodrama, tão característica da musicalidade bossanovista. Posta em perspectiva, esta intencionalidade se revela especialmente significativa se se considera que a intérprete havia sido outrora criticada justamente pelo seu aparente “descontrole” interpretativo.

A opção de Elis pela contenção vocal parece ser o elemento principal a conferir unidade à obra, perpassando todo o espectro de composições acionado pelo disco, embora a interpretação de *Retrato em branco e preto* seja especialmente representativa das tensões entre o plano projetivo e a realização concreta. Não obstante, *Elis & Tom* apresentou este ingrediente performático, que aparentemente propunha uma espécie de reconciliação entre tendências estéticas outrora tidas como antagônicas, ainda que tais antagonismos não se resumissem a aspectos especificamente interpretativos. Sua recepção e o relativo sucesso de vendas que angariou apontam ainda para outros fatores, relacionados diretamente com o rumo das carreiras de ambos os seus protagonistas. Por sua vez, a unanimidade de crítica e de público angariados pelo disco influenciou direta e diferentemente as perspectivas profissionais de ambos os seus protagonistas.

O disco revelou-se de vital importância para o restabelecimento de Tom Jobim no cenário dos grandes cancionistas da música brasileira, uma vez que Elis Regina era então reconhecida como uma das intérpretes mais importantes do país.<sup>531</sup> Por sua vez, este retorno

---

<sup>531</sup> Na crítica de Ana Maria Baiana sobre *Elis & Tom*, pode-se filtrar essa noção da hierarquia das grandes divas nacionais do período: “... na trindade suprema da vocalização feminina – Elis, Gal, Bethania – Elis sobressai-



teve uma conotação particularmente cara ao fortalecimento da noção de tradição na MPB, na medida em que parecia sinalizar uma pacificação definitiva de pólos estéticos até então opostos no interior da sigla. Neste período, Jobim passou a ser identificado como “nosso maior autor”, “monstro sagrado da nossa música”, “mito”, ou ainda “o renovador da nossa música” principalmente pela mídia impressa de São Paulo.<sup>532</sup> Assim, para o compositor, o projeto tinha como principal chamariz a oportunidade de novamente alavancar comercialmente suas obras no mercado brasileiro, como também atestava a contabilidade prévia já anunciada a ele pelo executivo da gravadora Philips. Também é possível especular que o sucesso comercial antevisto para *Elis & Tom* poderia angariar direitos autorais suficientemente volumosos, passíveis de lastrear novas produções definitivamente autorais e sem preocupações com vendagens, como já acontecera com *Matita Perê*. Ao mesmo tempo, o projeto em parceria com Elis poderia redundar na incorporação de novos públicos, até aquele momento desligados de sua produção musical, como sugeria o próprio Jobim:

É engraçado [...] que muita gente da nova geração já ouviu falar sobre mim e um certo movimento musical que aconteceu há uns dez anos pra trás. Mas, depois daí, ponto final. No Rio mesmo, um repórter que foi me entrevistar não sabia direito o que eu tinha feito. Por isso eu acho importante esse show. Ele vai nos levar mais perto da faixa dos 17-18 anos e mostrar que, além do rock e do pop, existe uma música pura, feita aqui mesmo. Isso não quer dizer que eu seja contra o rock e o pop. Apenas, eu sou brasileiro, faço música brasileira, como é natural, e o que se há de fazer?<sup>533</sup>

Por sua vez, Elis Regina parecia atravessar um momento de reformulação de sua carreira profissional e este disco poderia representar um ponto de virada, em direção a um público culturalmente mais sofisticado. No ano de 1973, Elis mudou de empresário, desligando-se de Marcos Lázaro e passando a ter a carreira gerenciada por Roberto de Oliveira, que então agenciava artistas de um circuito mais restrito.<sup>534</sup> Ao que parece, a intérprete parecia sofrer certo desgaste junto à crítica musical por força não apenas de seu

---

*se com uma obra realmente equilibrada e documental: seu álbum com Tom Jobim*”. BAIANA, 2006, op. cit., p. 217.

<sup>532</sup> Tratamento conferido a Jobim pela reportagem do jornal Folha de S. Paulo, por ocasião dos shows de lançamento de *Elis & Tom*. “Elis e Tom, num disco muito especial”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 17/04/74, p. 31; “Tom, dez anos depois, com Elis”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 03/10/74, p. 29.

<sup>533</sup> “Tom, 10 anos depois, com Elis”, op. cit.

<sup>534</sup> Regina Echeverria sustenta que “... Roberto de Oliveira era um jovem produtor, criador dos circuitos universitários e com quem artistas como Chico Buarque tinham trabalhado”. ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 136.

temperamento explosivo, sujeito a declarações bombásticas, mas também em função de sua controvertida vida privada. Ademais, o estrelato de Elis parecia se encaixar em um perfil particularmente afeito a uma constante vigilância exercida sobre os artistas da MPB, de quem invariavelmente se esperava um comportamento crítico e estético firmemente fundamentado. Neste sentido, a mudança de empresário foi entendida como uma tentativa de alinhamento frente ao conservadorismo do período, e também para com certas expectativas que passaram a unificar a recepção ao campo da MPB como um todo:

Foi uma mudança brusca. Roberto [de Oliveira] criou para ela uma nova imagem, mais inatingível, mais longe dos mexericos da imprensa sobre sua vida particular, mais comedida nas declarações sobre terceiros, mais fina e culta, mais preocupada com a política do Brasil, a política da música, a política da vida.<sup>535</sup>

O próprio Roberto de Oliveira revelou em depoimento sua percepção da situação da intérprete no cenário da MPB daquele período 1973-74:

[...] A Elis vinha de um esquema muito comercial do Marcos Lázaro, como ele faz com outros cantores. [...] E os contemporâneos dela começavam a exigir um outro tipo de tratamento em esquemas empresariais, e ela sentiu isso. Ela era um pouco discriminada pelos outros artistas. Bethânia tinha um status por si só, Gal porque o Caetano Veloso e o grupo baiano passavam pra ela. Além disso, Elis tinha sido casada com o Bôscoli, que a levou para um mundo global, apolítico e reacionário. E de repente, os cantores e compositores da geração dela estavam em franca oposição à situação política na época. Elis tinha cantado nas Olimpíadas do Exército. [...] Encontrei Elis nesse momento, no momento em que ela estava tomando consciência disso. [...] Ela tinha talento, sucesso, e não tinha prestígio. Pensei: ela tem que ter os três. Comecei a fazer a cabeça dela porque achava que ela falava demais, e falava muita coisa, e se contradizia muito. [...] Aí aconselhei a ela que cantasse mais e falasse menos. [...] A primeira parte do trabalho foi criar um melhor relacionamento com a imprensa de alto nível, e o primeiro resultado foi uma entrevista de páginas amarelas para a revista *Veja*.<sup>536</sup>

<sup>535</sup> ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 138.

<sup>536</sup> Roberto de Oliveira, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 138-139.

Se o depoimento de Roberto de Oliveira é revelador de suas estratégias para alavancar a carreira de Elis Regina em direção a um público mais sofisticado,<sup>537</sup> também o é acerca das hierarquias que se constituíram no próprio campo da MPB como um todo. Neste sentido, sua análise dos desdobramentos acerca do sucesso angariado pelo projeto *Elis & Tom* é bastante clara, pois revela o tipo de recepção que ambicionava para a intérprete e como aquele lançamento teve poder de realizar uma mudança de sua condição na hierarquia simbólica da MPB:

[...] o episódio com o Tom virou muito a cabeça dela. Acho que voltou dos Estados Unidos com mais moral, e seu público também mudou. Elis fez então seu primeiro show de teatro nesta fase, no Maria Della Costa. Era um show de bom gosto. Não tinha cenário nenhum, só um fundo neutro. Era um concerto. Antes disso, tínhamos colocado no ar o especial da Bandeirantes e fizemos um show no Teatro Bandeirantes de um dia, com Tom, ela e orquestra, e cobramos caríssimo, um ingresso de duzentos cruzeiros quando o ingresso de show estava custando trinta. Ela também fez uma apresentação na Globo que eu não queria. Mas eu pedi um absurdo de dinheiro pro Boni e ele pagou.<sup>538</sup>

Por sua vez, o depoimento de André Midani revela em que medida o disco foi arquitetado e pensado como uma estratégia de marketing bem sucedida e totalmente organizada a partir das necessidades e projetos da Indústria Fonográfica:

Cansada de ter muito sucesso popular e nenhum prestígio dentro da classe, Elis pensou, com razão que o primeiro passo era separar-se do Marcos Lázaro, seu empresário de muitos anos, e convidar o Roberto Oliveira para o posto. [...] em consenso com Roberto Oliveira, Menescal, Armando e eu pensamos que Tom Jobim seria o parceiro ideal para a celebração. ‘O maior compositor do Brasil em dueto com a maior cantora do Brasil’. Elis & Tom. Roberto Oliveira e Menescal ficaram responsáveis por falar com Elis, e eu, com Tom, que vivia em Los Angeles. A gravação inesquecível da Elis em

<sup>537</sup> Sofisticação que parecia estar ligada à situação financeira, como se observa na crítica ao show de lançamento do disco em São Paulo: “É muito estranho que, depois de tanto tempo, Tom tenha voltado ao Brasil para presentear o público com apenas dois dias de espetáculo, num teatro com capacidade para apenas 1060 pessoas. Como se espera que toda essa juventude caiba num espaço físico tão limitado? Para alcançar as dimensões psicológicas pretendidas, não seria preferível uma temporada mais longa ou mesmo um circuito universitário? E a questão dos preços: como é possível que a faixa de público entre 17 e 18 anos, na sua maioria estudantes, possa pagar cem ou cento e cinquenta cruzeiros por uma cadeira na platéia?”. “Tom, dez anos depois, com Elis”, op. cit. Em novembro do mesmo ano, Elis Regina faria shows no teatro Maria Della Costa com preços estimados em quinze e trinta cruzeiros.

<sup>538</sup> Roberto de Oliveira, *apud* ECHEVERRIA, 1985, op. cit., p. 141.

‘Águas de Março’ tinha aproximado os dois pouco antes. De tal maneira que a resposta foi imediata, entusiasta. Por sorte, Aloysio de Oliveira, que também residia em Los Angeles, era o produtor ideal da gravação do disco, enquanto Roberto providenciava a filmagem do acontecimento. Dois concertos com Elis e Tom, um no Rio e o outro em São Paulo, celebraram o lançamento desse disco, um dos mais importantes marcos da música popular brasileira.<sup>539</sup>

É interessante observar como o depoimento de Midani ratifica o entendimento de que o projeto *Elis & Tom* aparentemente foi uma iniciativa em conjunto, gestada entre os executivos da Philips no Brasil e os empresários e agentes de Elis. Dos depoimentos citados, pode-se perceber ainda como o projeto foi cuidadosamente calculado em todas as suas fases, como foram postados agentes-chave para o sucesso de cada etapa e, afinal, de como seus resultados foram alcançados. Neste sentido, a escolha de Jobim para dividir a obra parece ter sido ponderada com bastante antecedência, e feita justamente em função do prestígio capitalizado pelo compositor com a calorosa recepção crítica ao seu disco *Matita Perê* e, principalmente, a *Águas de Março*. Desta forma, parece que o entendimento geral dos executivos e empresários da intérprete era o de capitalizar maior prestígio cultural para Elis, a partir de sua associação ao nome e às composições de Jobim, ainda que para isso fosse necessário o estabelecimento de pontes, concretas e simbólicas, entre os artistas.<sup>540</sup>

Em síntese: ao mesmo tempo em que parece ter consolidado um marco referencial da MPB, já “nascendo clássico”,<sup>541</sup> o disco *Elis & Tom* representou novas possibilidades para ambos: para Elis, o início de uma reconfiguração de sua imagem pública, em direção a um público culturalmente mais refinado; para Jobim, a inclusão de novos públicos potenciais até então refratários às suas obras. Neste sentido, o disco expôs um importante vetor para a

<sup>539</sup> MIDANI, 2008, op. cit. p. 141.

<sup>540</sup> Entretanto, as relações entre ambos parecem ter se complicado com a decisão de Elis de gravar *Na batucada da vida* (Ari Barroso/Luiz Peixoto) ainda em 1974, no disco *Elis*. Conforme Cabral, Jobim teria ficado magoado com a intérprete, pois ele próprio alimentava o projeto de um disco dedicado ao compositor mineiro, e pedira a Elis que não gravasse a obra. CABRAL, 1997, p. 312.

<sup>541</sup> Como se pode depreender de uma crítica publicada na revista *Veja*, sobre o disco: “*Nos últimos quinze anos, praticamente todas as leis que regem a música popular brasileira foram comandadas por um único e indesmentível postulado. Quando João Gilberto canta uma determinada composição, ela inevitavelmente passa a ser quase uma parte integrante desse fulgurante intérprete – e qualquer outra tentativa, por melhor que saia, soará insípida e inoportuna. Mesmo a exatíssima geometria, no entanto, já está admitindo a substituição de regras supostamente eternas. E, assim como se garante, hoje, que duas retas paralelas se encontram, sim, num supervago ponto do infinito, acaba de ser provado que mesmo o incrível João pode ter seu dia, senão de derrota, pelo menos de um honroso empate. Trata-se de ‘Águas de Março’, que abria seu último LP, lançado no ano passado e escolhido por VEJA como o melhor de 1973. pois a composição de Tom Jobim é o momento culminante do disco que Elis Regina e o autor gravaram há dois meses em Los Angeles, Estados Unidos. E só ela já bastaria para fazer do futuro disco – ainda em fita – um trabalho fundamental.*”. “Brincadeira séria”. *Veja*, 01/05/1974, Sílvia Lancellotti, p. 97-98.

análise do período ao vincular explicitamente a importância “artística” com as possibilidades de venda destes personagens; ao mesmo tempo, constituiu-se intencionalmente como uma referência da indústria fonográfica no balizamento de um padrão de gosto musical associado à MPB.

Como corolário desta popularidade e de sua reinserção bem-sucedida no mercado brasileiro, a partir de meados da década de 1970, Jobim começou a ter obras suas veiculadas nas trilhas sonoras das novelas produzidas pela Rede Globo de televisão. Ressalte-se que os discos de trilhas sonoras, lançados pelo braço fonográfico da emissora carioca, a gravadora Som Livre, passaram a angariar grandes índices de vendas, abocanhando grandes fatias do mercado a partir da década de 1970.<sup>542</sup> Assim, a novela *Espelho Mágico*<sup>543</sup> trazia três canções com Tom Jobim como intérprete: *Maninha*, o tema da personagem Beatriz, com Miúcha, Tom Jobim e Chico Buarque; *Vai levando*, o tema de abertura da novela, com Miúcha e Tom Jobim; *Valsa*, o tema do personagem Jordão, com Tom Jobim. Já o folhetim *Gina*,<sup>544</sup> cuja trama apresentava como protagonista uma jovem da zona sul carioca ao longo de 1956-1958, e, num segundo momento, ao longo de 1978, tinha como temática subjacente o Rio de Janeiro dos “anos dourados”. Neste sentido, foram incluídas em sua trilha sonora as canções *Desafinado* e *Se todos fossem iguais a você*, nas interpretações de João Gilberto e Agostinho dos Santos, respectivamente. Esta aceitação crescente é perceptível, mesmo considerando que a novela *Dancin’ days*,<sup>545</sup> cuja temática flertava com o *boom* da música *Disco*, teve *Outra Vez*, canção de Jobim na sua trilha sonora, como *leitmotif* do casal Júlia e Cacá.

## 5.2. *Urubu*

Tom Jobim passou o ano de 1975 dedicado à produção e gravação do álbum *Urubu*, realizada em Nova York.<sup>546</sup> Este disco, espécie de duplo do álbum *Matita Perê*, foi

<sup>542</sup> PAIANO, 1994, op. cit.

<sup>543</sup> Trama de Lauro César Muniz em 150 episódios, foi ao ar entre 14/06/1977 e 05/12/1977, no horário das 20h.

<sup>544</sup> De Rubens Ewald Filho em 90 capítulos, veiculada entre 26/06/1978 e 07/10/1978, no horário das 18h.

<sup>545</sup> De Gilberto Braga, com direção de Daniel Filho e Gonzaga Blota, em 174 capítulos, veiculada entre 10/06/1978 e 27/01/1979, no horário das 20h.

<sup>546</sup> O disco foi gravado nos estúdios da gravadora Columbia, nos dias 16, 17, 20, 22 e 23 de outubro de 1975, na cidade de Nova York. Contou com a arregimentação de vários músicos e solistas da orquestra sinfônica de Nova York. *Urubu* retomou a parceria entre Jobim e o arranjador Claus Ogerman, além de músicos com quem o

aparentemente idealizado como um projeto eminentemente autoral, que reeditou faturas estéticas e posturas públicas relevantes para o compositor, no sentido de sedimentar as bases de sua reinserção no cenário musical brasileiro. De fato, as semelhanças entre ambos os discos são notáveis, ultrapassam os limites do material concretamente gravado reverberando perspectivas poéticas e musicais de maior amplitude. Além disso, a exposição alcançada pelas políticas de lançamento comercial da obra possibilitou um posicionamento público mais incisivo de Jobim em defesa de seus posicionamentos estéticos.

De sua produção e gravação até seu lançamento comercial, o disco exigiu quase um ano de trabalho e se revelou uma produção ainda mais dispendiosa que *Matita Perê*, inteiramente financiada pelo compositor e aparentemente desligada de qualquer expectativa de vendas expressivas.<sup>547</sup> Neste sentido, pode-se perceber uma primeira linha de continuidade entre *Urubu* e *Matita Perê*, observável na maneira como Jobim idealizou e concretizou comercialmente os projetos, além das características estéticas mais evidentes das obras gravadas. Por outro lado, esta percepção reforça o entendimento de que o projeto *Elis & Tom* foi uma iniciativa idealizada e conduzida por agentes inseridos no interior da indústria fonográfica, que acabou por abrir um hiato nas pretensões autorais de Jobim. Não obstante, como já foi sugerido acima, o projeto do disco com Elis Regina acabou se revelando extremamente positivo, tanto para o compositor quanto para a intérprete.

Os detalhes da trajetória inicial de *Urubu*, e especialmente de seu lançamento comercial, revelam aspectos importantes da condição simbólica conquistada por Jobim como compositor durante a década de 1970, ao mesmo tempo em que funcionam como índices concretos da complexidade do cenário da música brasileira no período. De maneira aparentemente contraditória, as estratégias utilizadas pelo compositor na tentativa de galvanizar uma imagem pública de criador preocupado com questões eminentemente estéticas se constituem evidências importantes dos procedimentos agenciados para a viabilização comercial do projeto. A noção de autonomia criativa perpassou o processo de divulgação do álbum, e os discursos de Jobim procuraram enfatizar a total liberdade de escolha e tratamento para suas composições, sem quaisquer interferências e/ou restrições associadas ao *modus operandi* da indústria fonográfica. No entanto, o processo concreto revela o quanto estas estratégias articularam-se – ainda que não se possa precisar seu grau de organicidade – com

---

compositor já havia trabalhado em gravações anteriores, entre eles o contrabaixista Ron Carter e o percussionista João Palma. Jobim ainda convidou a cantora Miúcha para dividir os vocais em *Boto*, e Ray Armand, percussionista angolano que gravou a parte do berimbau na mesma canção. CABRAL, 1997, op. cit., p. 327.

<sup>547</sup> CABRAL, 1997, op. cit. Para o custo dos projetos, de 30 mil dólares para *Matita Perê* e 60 mil dólares para *Urubu*, JOBIM, 2001, vol. 4, op. cit.

um processo de maior envergadura, estimulado e fortalecido pela indústria fonográfica como política específica de divulgação de determinados artistas da MPB.

Depois de pronto, o disco foi vendido à gravadora Warner, que tratou de sua distribuição internacional e no Brasil, o que parece ter acontecido com certo descompasso.<sup>548</sup> No Brasil, sua distribuição ficou a cargo do braço recém-constituído da companhia, a WEA, chefiada pelo ex-executivo da Philips André Midani. A WEA passou o ano de 1976 estruturando suas ações no país, organizando seu staff profissional, suas bases físicas e arregimentando um *cast* artístico inicial. Neste sentido, o disco de Jobim aparentemente constituiu um investimento da companhia no sentido de constituir seu portfólio de artistas de prestígio, conforme o relato de Midani:

A gente abriu a WEA no Brasil em junho de 1976, com os discos Urubu, do Tom Jobim, e Slaves Mass, do Hermeto Pascoal, ambos gravados em Los Angeles (sic), além de A Cor do Som, Marina Lima, Frenéticas, Carlos da Fé, Belchior, Azimuth [...] Nossa participação no mercado já estava em 12% depois dos primeiros 18 meses de atividade. E os lucros apareceram já no segundo ano fiscal.<sup>549</sup>

Assim, a perspectiva do executivo sinalizava para o entendimento de que o disco de Jobim, assim como o de Hermeto Pascoal, cumpria uma função específica no catálogo de obras da companhia, no sentido de fortalecer a marca no país, suprimindo, ademais, uma demanda específica. Isto é, discos de autores consagrados perante a crítica musical, de estética considerada mais sofisticada e/ou hermética aos ouvidos dos produtores e executivos, cumpriam a função específica de capitalizar a imagem da marca e também auferir lucros, ainda que hipoteticamente menores e em prazos mais estendidos. Não obstante, estes artistas também contavam com políticas específicas para a promoção de suas obras em veículos

---

<sup>548</sup> Sérgio Cabral informa que Jobim teria vendido “... a produção do disco para a Warner Bros. Record, acertando que a edição norte-americana seria lançada nos Estados Unidos no início de fevereiro de 1976 e a brasileira em agosto, sendo o primeiro lançamento da filial da Warner do Brasil...”. CABRAL, 1997, op. cit., p. 329. A reportagem de Veja, de fevereiro de 1976 corroborava parcialmente esta informação, relatando que “... gravado nos EUA e prensado no Brasil, o mais recente LP de Tom Jobim, ‘O Boto’, será colocado à venda esta semana nos Estados Unidos”. Mais adiante, citava duas preocupações de Jobim naquele momento: a descoberta de problemas circulatórios e “... o lançamento americano de ‘O Boto’, cuja estréia brasileira está prevista para mais dois ou três meses”. “Avant Première”. Veja, 04/02/1976, edição 376, p. 70. Contudo, e contrariando Cabral e a própria revista, a edição 420 de Veja relatava que o disco “... chega às lojas brasileiras ao mesmo tempo que começa a ser distribuído nos Estados Unidos...”. “A certeza do guerreiro”. Revista Veja, edição 420, 22/09/1976. Seção Música, p. 117-119.

<sup>549</sup> Midani, op. cit. p. 177-179. A WEA originou-se da fusão dos selos Warner, Elektra e Atlantic. Para o período de estruturação da empresa no Brasil, também são relevantes as informações do produtor associado de Midani, Marco Mazzola. MAZZOLA, 2007, op. cit.

também específicos. Contudo, estas políticas revelavam uma tonalidade contingencial, na medida em que o processo todo de divulgação se mostrava um tanto velado, as ações e posturas dos personagens envolvidos por vezes pareciam querer negar os aspectos comerciais inseparáveis ao mercado musical. Por sua vez, esta renitência é perceptível justamente porque o aspecto central do problema reside no fato de que público, crítica (e o próprio Jobim, obviamente) consideravam o disco um objeto de fruição eminentemente artístico, em detrimento de seu caráter também comercial, serializado.

No caso de *Urubu*, a divulgação se deu preferencialmente por meio de revistas e jornais, e alguns meses antes de seu lançamento oficial no Brasil, o disco de Jobim foi “apresentado” para a imprensa.<sup>550</sup> Em fevereiro de 1976, cerca de sete meses antes de seu lançamento comercial, o disco foi objeto de análise da seção de música do semanário *Veja*, em coluna sugestivamente intitulada *Avant Première*. A própria revista revelava um aparente constrangimento do compositor, que “... ao mostrar a *Veja* uma cópia da fita-matriz da gravação, Tom não pretendia uma entrevista e sim ‘uma conversa de amigos, um teste para sentir a reação ao disco’”.<sup>551</sup> Aparentemente, outros jornalistas também foram convidados para a sessão, e a partir do relato de *Veja* é possível notar o quanto o compositor procurou conduzir a apresentação do disco, reprisando partes e temas ao piano, comentando passagens, etc.<sup>552</sup> Além desta entrevista-vernissage noticiada pela revista, pelo menos outras duas fontes atestam que o disco foi anunciado no período anterior ao seu lançamento.<sup>553</sup> Portanto, este esforço específico mobilizado para a divulgação do trabalho revela uma estratégia também utilizada anteriormente, quando do lançamento comercial de *Matita Perê*. Contudo, se a divulgação inicial daquela obra se dera de forma aparentemente desinteressada, por escritores e cronistas teoricamente alheios ao ambiente comercial das gravadoras, este episódio

<sup>550</sup> Na realidade, há menções ao disco desde 15/05/75, quando o jornalista Nelson Motta informava, em sua coluna no jornal O Globo, que “... *Jararaca é o mais novo parceiro da glória maior da música brasileira: Tom Jobim*”. A coluna noticiava também que “*O Boto estará no novo LP de Jobim, que começará a ser gravado somente em outubro*”. “De músicos e autores”. O Globo, 15/05/75, Nelson Motta, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Em janeiro de 1976 a revista Fatos & Fotos também noticiava que “*O novo disco de Tom Jobim ainda não tem título. Gravou erudito de um lado e popular de outro*”. “Tom Jobim Sinfônico”. Fatos & Fotos, anônimo, janeiro/1976, p. 12-14. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>551</sup> “*Avant Première*”, op. cit., p. 70.

<sup>552</sup> “*O gravador engrena. Os visitantes se ajeitam nas poltronas. Tom está nervoso. Não senta. De pé, braços abertos, super-representa um maestro à frente da orquestra. [...] A essa altura, Tom vai para o piano e repete os temas. Canta e toca. Um momento raro. Depois volta o gravador e seguem-se ‘Lígia’, de Tom e Chico Buarque, ‘Ângela’, de Tom, ‘umas cançõezinhas brasileiras, nada mais’*”. “*Avant Première*”, op. cit., p. 70. Ressalte-se que Lígia foi composta somente por Jobim.

<sup>553</sup> Assim, o jornal O Globo anunciava “para breve” o lançamento nos EUA do “... novo e nunca pouco louvado” disco de Jobim, adiantando ainda que o disco “... deverá ser lançado pela Continental simultaneamente com o lançamento americano”. “O novo de Tom”. O Globo, 12/03/76, anônimo, p. 31. O lançamento de *Urubu* também foi noticiado pela revista Hit Pop. “Já saiu o *Urubu* de Tom”. Hit Pop, maio/1976, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.



específico revelou uma evidente profissionalização do esquema: jornalistas e críticos de música são convidados para um parecer prévio. Assim, ainda antes de estar disponível concretamente, o disco de Jobim já angariava leituras positivas, gerando expectativas várias a seu respeito, balizadas de antemão pela crítica impressa, pois “... *mais que um disco convencional, é uma das mais ricas e instigantes gravações já feitas por um músico brasileiro*”.<sup>554</sup> Novamente, o disco foi anunciado em um evento social, “... *um coquetel modelo fino, finíssimo como sempre [...] marcou os festejos do lançamento do novo álbum de Antonio Carlos Jobim ‘Urubu’. Festejos também do lançamento da marca WEA*”.<sup>555</sup>

Ao todo, *Urubu* continha oito obras, sendo quatro canções: *Boto*, *Lígia*, *Correnteza*<sup>556</sup> e *Ângela*; e mais quatro peças instrumentais: *Saudade do Brasil*, *Valse*,<sup>557</sup> *Arquitetura de Morar*<sup>558</sup> e *O Homem*<sup>559</sup>. Jobim parecia novamente disposto a encontrar uma disposição ideal, um ponto de equilíbrio no balanço entre o universo cancional e o instrumental. A própria ordenação do LP sugeria um roteiro já delineado em *Matita Perê*, acomodando as canções no início (lado A) e deixando as obras puramente instrumentais e de linguagem mais densa para a parte final (lado B). Mas esta preocupação não se dava apenas neste nível mais prosaico. As canções gravadas em *Urubu* também revelam intersecções entre o registro instrumental bossanovista característico, isto é, o combinado de piano,<sup>560</sup> contrabaixo e bateria com recursos timbrísticos orquestrais.

*Urubu* também pareceu revelar a intenção do compositor em consolidar algumas associações estéticas exploradas em *Matita Perê*. Nas composições do disco, Jobim repetiu a opção por um adensamento geral das estruturas musicais, construindo uma teia de relações entre canção, folclore, literatura, natureza, trilha cinematográfica, entre outras conexões. Em algumas obras, as associações são mais evidentes, em outras, as sutilezas inerentes à linguagem do compositor deixam entrever apenas alguns indícios.

Jobim procurou reforçar as conexões de sua produção como letrista com a literatura, explorando procedimentos e construções literárias e também, aparentemente, amparando-se

<sup>554</sup> “Avant Première”, op. cit.

<sup>555</sup> A mesma edição informava, em outra seção, sobre o “... *movimentadíssimo (sic) coquetel em que o casal André Midani reuniu artistas, jornalistas e demais pessoas gradas em torno de Antonio Carlos Jobim, para comemorar o lançamento do LP ‘Urubu’ e o início dos trabalhos da gravadora da Warner (a WEA)*”. “En petit comité » (sic). O Globo, 31/08/1976, Nelson Mota, p. 36. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>556</sup> Parceria entre Jobim e Luís Bonfá.

<sup>557</sup> Composição de Paulo Jobim.

<sup>558</sup> Trilha sonora escrita especialmente para o documentário homônimo sobre o arquiteto e construtor José Zanini.

<sup>559</sup> Terceiro movimento de *Brasília – Sinfonia da Alvorada*.

<sup>560</sup> Ao que parece, o compositor rendeu-se ao apelo tecnológico do piano elétrico, e em *Urubu* pode-se ouvir um Fender Rhodes em canções como *Boto* e *Lígia*.

em uma sutil apropriação da estética de Guimarães Rosa. Com estes procedimentos, Jobim articulava novas pretensões para a letra de música da canção popular, que assim ambicionava reverberar valores da alta cultura no interior da indústria cultural, fenômeno aparentemente contraditório. Contudo, esta aproximação entre letra de canção e o universo literário, que com a bossa nova ganhou certa organicidade, constituiu-se em um dos índices de diferenciação da MPB em relação às demais estéticas em evidência no cenário musical brasileiro da década de 1970. Esta particularidade do cenário parecia evidente para Jobim, que elaborou um texto poético sobre o urubu, utilizado como peça de divulgação do disco, tendo sido publicado em pelo menos um anúncio de página inteira:

*Jereba é urubu importante como, aliás, todo urubu. Mas entre eles, urubus, observam-se prioridades. E esse um é o que chega primeiro no olho da rês. Sem privilégios. Provador de venenos, sua prioridade é o risco. O que ele não toca é intocável. Jereba é urubu importante e por isso ganhou muitos nomes. Peba. Urubupeba. Urubu-caçador. Achador. Urubu-procurador. Urubu-de-cobra. Urubu-de-queimada. Camiranga. Urubu-ministro. De-cabeça-vermelha. Urubu-gameleira. Urubu-peru. Perutinga. Urubu-mestre. Cathartes aura.*

*Não confundir com urubu-rei. Nem é urububu. Não tem pompas, nem é tão igual assim, só se parece consigo mesmo.*

*Não é urubutinga. Nem urubu-do-mar, carapirá. Nem o de-cabeça-amarela, nem o famoso urubu-chacareiro, que voa baixo sobre chácaras e quintais, só come manga e não existe. É mentira de caçador perna-de-pau, de cadeira de balanço, de aposentada carabina.*

*Nem mera citação de nomes – urubu-sonho. Nem conotação de azar – urubu-morcego. Na verdade não és culpado da nossa devastação. Corcovado de duas corcovas, solenes ombros altos de tanta asa sobrando, as mãos cruzadas às costas, narinas conspícuas vazadas, grave, ministro de assuntos impossíveis, só tu sentas à mesa com o Rei.*

*No chão não te moves bem. Fraco de pernas, maljeitoso, troncho, pousado és o mais feio dos urubus. Despropositado passarão. Matas com fezes ácidas a árvore onde dormes à espera do dia solar. E vem o dia, as termais e o vento, e a necessidade de voar.*

*Dia velho, as asas aquecidas, o jereba mergulha na piscina. Pé de serra, fim de baixada onde começa a ladeira e os contrafortes azulam na distância. O jereba sobe na chaminé do dia. Urubupeba. As rêmiges das asas plúmbeas, prata velha fosca, dedos de mão apalpando o vento, adivinhando tendências. Urubu-mestre. As grandes asas expandidas cavalgam as bolhas de ar quente emergentes da ravina. Tolo papagaio, tola pipa boiando no ar, não-querente, não-desejo navegante, à deriva, à bubuia – pois sim! – preguiçoso atento dormindo na perna do vento. Esse sabe o que há de vir. Aquário do céu.*

*Teu canto imita o vento. Hissss... As asas agora curtas, sobraçando trilhas de ar, pacote negro compacto, bico cravado no vento, velocidade feita letal, muro de azul aço abstrato – e adeus viola que o mundo é meu.*

*Nas lentes dos olhos, a água oculta y entrabas e salias por las cordilleras sin passaporte. Urubu-procurador. Urubu-achador. Que sabe do alto o que se esconde no chão da mata virgem e dos muitos perfumes que sobem do mundo.*

*Eterno vigia de um tempo imperecível. Guardiã de dois absurdos. Nos vetustos paredões de pedra, esculpidos pela millennia, dorme de perfil um urubu.*

*A vida era por um momento. Não era dada. Era emprestada.*

*Tudo é testamento.*<sup>561</sup>

Este texto, de sabor rosiano, se constituiu um elemento explícito na intenção de relacionar a estética do disco com a literatura do autor mineiro. Mas se no resto do trabalho esta conexão não se apresentou de forma tão aparente, *Urubu* aprofundou e consolidou no portfólio de canções de Jobim outras ligações com o universo literário. Assim, explorou um referencial temático já anunciado no álbum *Stone Flower* e explicitamente utilizado em *Matita Perê*: o universo da fauna e da flora brasileiras. Nas poéticas de *Urubu* percebe-se um esforço consciente de representação, que se desdobra sob várias faturas em uma espécie de enciclopédia poética da natureza brasileira. Esta é mais evidente nas letras das canções, onde abundam nomes de espécies variadas como sabiá, matita pereira, urubu, boto, caranguejo, arraia, papagaio, jandaia, inhambu, jereba, urutau, camiranga, ingá, peroba, candeia, caingá.<sup>562</sup> Mas também está presente sob outras rubricas, nomeando obras: *Sabiá*, *Matita Perê*, *Boto*, *Urubu*; nas citações dos pios de pássaros como na canção *Boto*.<sup>563</sup> Finalmente, por meio de alusões, como no canto estilizado do matita pereira em *Águas de Março*, e também no canto do sabiá que abre e finaliza a canção homônima e retorna nos compassos finais de *Saudade do Brasil*.

Este aparente mergulho de Jobim no manancial natural tropical parecia recuperar certo olhar classificatório legado pelos viajantes naturalistas europeus que constituíram uma

<sup>561</sup> Publicado no Jornal do Brasil de 07/08/76, s/p. Ao lado do texto, a logomarca da companhia WEA. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>562</sup> Artur Netrovski parte de um entendimento de *Águas de Março* como a primeira de uma série de canções ecológicas do compositor, às quais reúne: *Chovendo na roseira*, *O Boto*, *Correnteza*, *Passarim*, *Rancho nas Nuvens* e *Nuvens douradas*. NESTROVSKI, 2004, op. cit.

<sup>563</sup> Procedimento já utilizado pelo compositor em *Brasília*, *Sinfonia da Alvorada*. No primeiro movimento da obra, *O Planalto Deserto*, há indicações precisas para a execução de pios de perdiz e de jaó.

importante narrativa sobre o Brasil ainda no século XIX. Por sua vez, a força que esta representação particular do dado natural como referência temática associada ao país adquiriu nestas obras está diretamente ligada aos diferentes recursos utilizados pelo compositor na efetivação deste imaginário. Assim, podia se concretizar pela referência direta em versos ou nomes de obras, por meio de citações diretas, ou ainda, por meio de alusões, em associações timbrísticas ou frases características. De todo modo, transparece uma intencionalidade latente, variando os recursos técnicos e estilísticos adotados para sua concretização. Além disso, o compositor incorporou em suas intervenções públicas do período um discurso permanentemente centrado na especificidade da natureza brasileira e na importância de sua valorização como temática, reforçando por via indireta o conteúdo de suas preocupações estéticas.

No universo de canções gravadas em *Urubu*, Jobim explorou este tipo de referencial de maneira mais evidente em *Correnteza* e *Boto*. Em ambas observa-se uma profusão de termos da fauna e flora brasileiras, ampliando o registro representativo e a ambiência. Assim, o dado natural amplia o percurso narrativo na medida em que estabelece um parâmetro adicional para a canção: a letra como ambientação e território tropical, como visualização de um cenário intimamente conectado com uma noção específica de brasilidade. Além disso, o dado natural nestas canções atua de forma complementar com a montagem do percurso narrativo, revelando uma conexão mais profunda com a literatura. Em *Correnteza*, o percurso narrativo incorpora a perspectiva de um enunciador que narra em primeira pessoa um estado inicial de disjunção amorosa que gradativamente encontra resolução. Ao mesmo tempo, entre um lamento e outro, a paisagem natural e seus ciclos cotidianos entram na perspectiva do enunciador, revelando um estado de contemplação:

*A correnteza do rio vai levando aquela flor  
O meu bem já está dormindo  
zombando do meu amor  
zombando do meu amor*

*Na barranceira do rio o ingá se debruçou  
E a fruta que era madura  
a correnteza levou  
a correnteza levou  
a correnteza levou, ah*

*E choveu uma semana e eu não vi o meu amor  
O barro ficou marcado aonde a boiada passou*

*Depois da chuva passada céu azul se apresentou  
Lá na beira da estrada vem vindo o meu amor  
vem vindo o meu amor  
vem vindo o meu amor*

*Ô dandá, ô dandá, ô dandá, ô dandá*

*E choveu uma semana e eu não vi o meu amor  
O barro ficou marcado aonde a boiada passou*

*A correnteza do rio vai levando aquela flor  
E eu adormeci sorrindo  
Sonhando com nosso amor  
Sonhando com nosso amor*

Neste sentido, *Correnteza* reeditava uma perspectiva bastante cara à estética bossanovista, mas aqui, a ambiência é outra, pois saem de cena as paisagens urbanas e litorâneas em favor de outro cenário, marcadamente interiorano. Nele, destaca-se o rio e suas barrancas, a estrada de barro, caminho das boiadas. Ao mesmo tempo, a canção organiza este referencial temático em função de um trajeto melódico onde transparece a apropriação de materiais folclóricos. Assim, é novamente uma “canção de folclore imaginado” que dá voz ao enunciador, estruturada em padrão estrófico de quatro versos cada, heptassílabos, em formato de quadra. Ademais, estas faturas estruturais são circundadas por um arranjo onde sobressaem referências ao universo erudito: (i) a própria instrumentação, (ii) a moldura instrumental da introdução e da coda, em andamento diferenciado (iii) as alterações de andamento como um todo, que demarcam as seções, a introdução e a coda, (iv) as pontuações do discurso, sob a forma de *rallentando* e *fermata* no último verso.

Já na canção *Boto* o referencial natural incorpora outra perspectiva, mais complexa. Nela, a voz de um narrador oculto que observa uma série de eventos fantásticos no ambiente natural se alterna com a do enunciador, vislumbrada em primeira pessoa.<sup>564</sup> Esta incorporação de múltiplas vozes enunciativas na canção redundava em um adensamento do plano narrativo, procedimento já observado em *Matita Perê*.

---

<sup>564</sup> Por outro lado, a atmosfera fantástica que permeia os versos de *Boto* revela sua inspiração no universo literário de Carlos Castañeda. Paulo Jobim recorda que “... *O Boto, dizia meu pai, só pode ser compreendido por alguém em outra dimensão* [...]. *Nessa época meu pai estava lendo os livros de Carlos Castañeda*”. JOBIM, 2001, op. cit. v. 4, p. 9. Coincidência ou não, a própria capa do disco *Urubu* é bastante semelhante à capa de um dos principais livros de Castañeda, *Journey to Ixtlan*.

*Na praia de dentro tem areia  
 Na praia de fora tem o mar  
 Um bôto casado com sereia  
 Navega num rio pelo mar  
 O corpo de um bicho deu na praia  
 E a alma perdida quer voltar  
 Caranguejo conversa com arraia  
 Marcando a viagem pelo ar*

*Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Já tô com vontade de ir por aí  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Com vontade de ir por aí*

*Na ilha deserta o sol desmaia  
 Do alto do morro vê-se o mar  
 Papagaio discute com jandaia  
 Se o homem foi feito pra voar*

*Cristina, Cristina  
 Cristina, Cristina  
 Desperta, desperta  
 Desperta, desperta  
 Vem cá*

*Inhambu cantou lá na floresta  
 E o velho jereba fêz-se ao ar  
 Sapo querendo entrar na festa  
 Viola pesada pra voar*

*Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Já tô com vontade de ir por aí  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Com vontade de ir por aí*

*Camiranga urubu mestre do vento  
 Urubu caçador mestre do ar  
 Urutau cantando num lamento  
 Pra lua redonda navegar*

*Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Ainda ontem vim de lá do Pilar  
 Já tô com vontade de ir por aí  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Ontem vim de lá do Pilar  
 Com vontade de ir por aí*

*Na enseada negra vista em sonho  
 Dorme um veleiro sobre o mar*

*No espelho das águas refletido  
Navega um veleiro pelo ar*

O processo de multiplicação das vozes na canção incorpora ainda um recurso aparentemente inédito na retórica do compositor, com a inclusão do rojão *Do Pilá* como refrão, instaurando um procedimento de colagem no interior da obra. Este recurso é salientado, ademais, pelo próprio discurso musical, abrindo uma fenda na ambientação modal de caráter lídio característica do fraseado até aquele momento e saltando para outro registro, no modo mixolídio; o discurso harmônico apontando para uma inflexão parecida. A complexidade da linguagem harmônica e melódica da canção, aliás, lembra um procedimento muito caro a *Águas de Março* e *Matita Perê*. Isto porque *Boto* parece derivar de uma estrutura relativamente simples que é adensada (e perturbada) por diversos procedimentos. Um esboço de sua estruturação formal aponta certa simetria, percebida na alternância entre versos e refrão, na quadratura do fraseado e suas relações internas.

Introdução (8 c.)
a1 + a2 + a3+ a4 (16 c.) - a5 + a6 + a7 + a8 (16 c.)
R1 (8 c.) + R2 (8 c.)
a1 + a2 + a3+ a4 (16 c.)
Ponte (“Cristina, Cristina”)

Modulação para Fá maior

a1 + a2 + a3+ a4 (16 c.)
R1 (8 c.) + R2 (8 c.)

Modulação para Mi maior

a1 + a2 + a3+ a4 (16 c.)
R1 (8 c.) + R2 (8 c.)
Transição (“Ah”)
a1 + a2 + a3+ a4 (16 c.)
Coda retoma elemento instrumental em tercinas da introdução

Assim, períodos de 16 compassos demarcam o tamanho dos versos e do refrão, e as subdivisões destes em estruturas frasais de 8 compassos apontam para a simetria do conjunto, cuja derivação do modelo cancional de 32 compassos parece evidente.<sup>565</sup> Contudo, este modelo é perturbado de diferentes maneiras na obra, seja pela inclusão de novos eventos, notadamente as transições instrumentais, seja pela inclusão de extensões nos finais das frases (c. 60-64; 91-97; 155-158). Ao mesmo tempo, as estruturas melódicas construídas em ambiente modal são recortadas por um discurso harmônico adensado, com a inclusão de tensões, substituições de acordes, etc., organizando um complexo quadro de intersecções entre modalismo e tonalismo. Neste sentido, a obra retomou um procedimento também observado em *Águas de Março*, pautado na repetição de estruturas melódicas que são perpassadas por um discurso harmônico em constante mutação, mas cujas alterações sempre se organizam de maneira sutil.

Estas duas obras, *Correnteza* e *Boto*, apontam sob diversos aspectos a consolidação de um referencial natural como mote poético para a canção, constituindo sua ambientação e delimitando uma estética que passou a ser incorporada de maneira cada vez mais sistemática pelo compositor. Este tipo de referencial foi incorporado como um elemento adicional na teia de relações estabelecida com outras faturas das obras, como o conjunto formal e o aparato instrumental. Não obstante, as outras canções do álbum, *Ângela* e *Lígia* apontam para a manutenção de ambiências e referenciais importantes à estética bossanovista, também identificados com índices da modernização: a paisagem urbana da zona sul carioca, o cinema, o telefone, o avião.

Na outra ponta, e como em *Matita Perê*, o álbum *Urubu* também investiu em obras puramente instrumentais e de maior envergadura, além das canções. De certa forma, a ênfase conferida às sonoridades orquestrais ampliou um registro sinfônico que se tornou emblemático de sua música neste período. Pois em *Urubu*, a orquestra assume novamente um papel destacado, não mais *acessório* e não restrito a poucos timbres de cordas e madeiras utilizados como pontuações e comentários ao material melódico principal. Assim, sua utilização no conjunto de obras do disco incorporou uma noção visivelmente adensada de intervenção pontual nas canções, em complexa interação com os demais instrumentos da banda de base. Ao mesmo tempo, são os timbres orquestrais que delimitam integralmente a

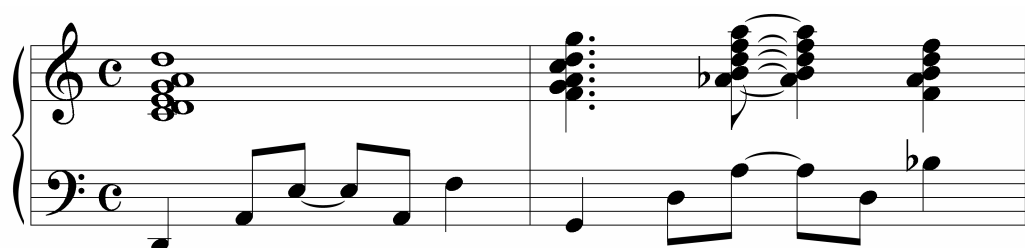
---

<sup>565</sup> No quadro formal da canção, a1, a2, a3, R1, R2... etc., indicam a organização dos materiais melódicos que perpassam os versos e o refrão da canção, sendo cada 'a' um novo verso e 'R' cada nova linha melódica do refrão.



sonoridade das obras instrumentais. Por sua vez, esta adequação ao formato e demandas internas das obras confere diferenças ao grupo orquestral utilizado, que varia em número de instrumentos e importância conferida a determinados timbres. Assim, os timbres das madeiras (flautas em particular) aparecem freqüentemente nos arranjos, o mesmo ocorrendo com as trompas, trombones, oboés, fagotes e clarones. Esta predileção pela sonoridade mais velada das madeiras, evitando as sonoridades brilhantes dos metais, e mesmo utilizando as cordas com relativa parcimônia, geralmente na região grave, redundam em uma identidade específica para orquestra de Jobim. Simultaneamente, revela a consciência das possibilidades técnicas do processo de gravação, responsável por equilibrar um conjunto orquestral desta natureza. A sonoridade orquestral que marca o grupo de obras instrumentais do disco sinaliza, ademais, adensamento ainda maior da rede de referências, na medida em que apontam para múltiplas apropriações, releituras, e mesmo citações de obras do universo erudito. Ainda que algumas destas obras tenham derivado de projetos para cinema, o tratamento orquestral conferido a elas revela uma intencionalidade marcante do compositor, também ligada ao aspecto autoral de ambos os projetos.

Em *Arquitetura de Morar*, Jobim empregou uma linguagem puramente orquestral, e recorreu a várias citações e incorporação de fragmentos, idéias e temas de obras diversas: de Villa-Lobos, de Chico Buarque e do próprio Jobim. A primeira parte da obra apresenta como elemento recorrente uma combinação de dois acordes menores acrescidos de nona e décima primeira que é explorada em diferentes contextos tonais. Este elemento, na realidade, é uma apropriação de um trecho da parte de piano da *Seresta no. 5*, de Heitor Villa-Lobos, arranjada para diferentes combinações instrumentais e com andamento reduzido.



Exemplo 39 – *Arquitetura de Morar* – Apropriação de elemento villalobiano.

Ao longo da obra, surgem citações entremeadas de *Olê Olá* e *Atrás da porta*, de Chico Buarque, além de *Águas de Março* (c. 31- 45). Jobim também regravou o segundo movimento de *Brasília, Sinfonia da Alvorada*, intitulado *O Homem*. Nesta obra pode-se perceber uma

apropriação mais sutil de Villa-Lobos, particularmente do primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras no. 1*, denominado *Embolada*. Em sua composição, Jobim emulou sob outras cores um procedimento basilar em *Embolada*: a constituição de um ostinato pelas cordas, de ritmo característico em movimento contínuo, a partir do qual emerge uma melodia nas cordas graves sob a forma de um arpejo ascendente.

The image displays a musical score for the piece "Embolada (Prelúdio)" by Heitor Villa-Lobos. The score is written for guitar and consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a continuous, rhythmic ostinato in the strings, primarily in the treble clef staves. In the bass clef staves, there is a melodic line that begins with a rest and then enters with a series of ascending notes, marked with a forte (*ff*) dynamic. This melodic line includes a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The overall texture is characterized by the interplay between the constant rhythmic pattern and the ascending melodic arpeggio.

Exemplo 40 – Heitor Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras no. 1. Embolada (Prelúdio)*

The image shows a musical score for four instruments: Violinos, Viola, Cello, and C.B. (Contra Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violinos and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Cello and C.B. parts are mostly silent, with a melodic line appearing in the Cello part in the final measure, consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.

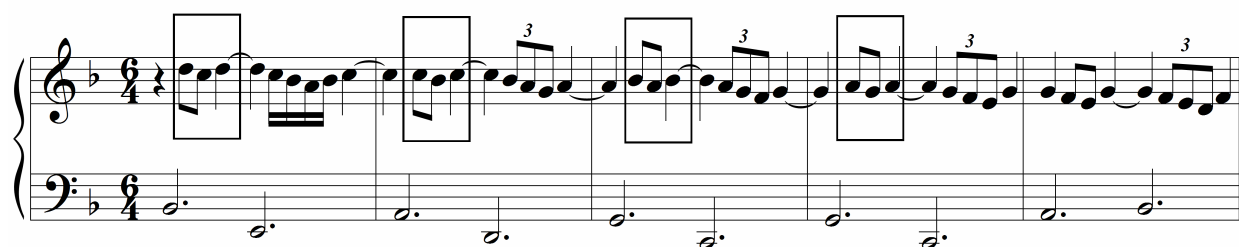
Exemplo 41 – Brasília – Sinfonia da Alvorada (O Homem) – Entrada do tema melódico

Contudo, tanto *Arquitetura de morar* como *O Homem* foram obras escritas em outros contextos e sob demandas específicas, a primeira como trilha sonora de um documentário em vídeo; a segunda como encomenda governamental. A única obra de pretensões eminentemente sinfônicas escrita especialmente para o disco e não para projetos ligados a outras esferas parece ter sido *Saudade do Brasil*, o que ressalta sua importância conceitual.

*Saudade do Brasil*, inicialmente grafada *do Brazil*, é uma obra única no portfólio de gravações de Tom Jobim neste período. Suas pretensões extrapolaram o universo de temas cinematográficos e/ou derivados de articulações com outras artes e, portanto, não constitui música programática. Sua realização em estúdio demandou a presença de aproximadamente 50 músicos, ampliando o registro orquestral das obras gravadas.<sup>566</sup> *Saudade do Brasil* apresenta, ao longo de seus 117 compassos e mais de sete minutos de duração, um tema original que passa por uma série de variações. Neste sentido, transita por uma categoria importante do universo musical erudito, identificável como tipologia formal desde o século XVII. A obra está estruturada em vários episódios, por onde desfilam as diferentes aparições do tema: sob diferentes contextos harmônicos, diferentes figurações rítmicas, diferentes texturas, diferentes combinações instrumentais, etc., complementadas por uma introdução e uma coda. Invariavelmente, os novos episódios das variações ao longo da peça são

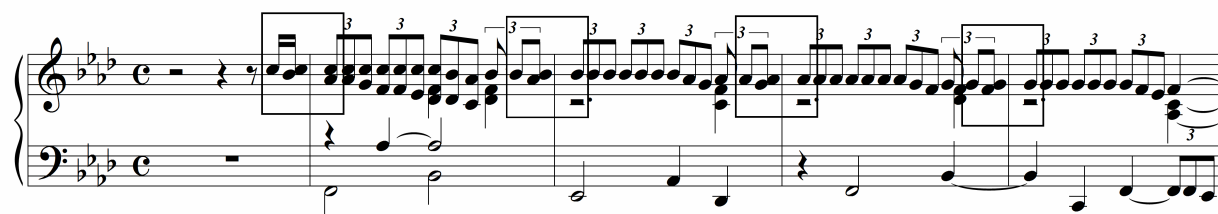
<sup>566</sup> O arranjo manuscrito da obra prevê um conjunto de 4 flautas, sendo uma flauta em sol, 1 oboé e 1 corne inglês, 3 trombones, 4 trompas, piano, piano elétrico, 12 vozes femininas, 1 fagote, 1 clarone, 1 flautim, sinos, celesta, além de uma seção completa de cordas. Arquivo IACJ, Coleção Partituras Manuscritas.

assinalados por mudanças de ambiência, instrumentação, caráter, contexto tonal e textura, evidenciando a sua filiação formal.<sup>567</sup> Todavia, o elemento mais notável de *Saudade do Brasil* parece ser a semelhança de seu tema original com o tema do segundo movimento da *Bachianas Brasileiras no. 1*, de Villa-Lobos, intitulado *Modinha*.



Exemplo 42 – Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras no. 1 (Modinha)*. Em destaque, motivo melódico e suas transposições.

Descontadas as diferenças de métrica, instrumentação e contexto harmônico entre ambos, é evidente a semelhança dos desenhos melódicos dos temas, sua dimensão, seu caráter descendente e, principalmente, o fato de serem organizados segundo um procedimento de transposição.



Exemplo 43 – *Saudade do Brasil* – Primeira exposição do tema. Em destaque, motivo melódico e suas transposições.

Naturalmente que Jobim articula desenvolvimentos diferenciados deste tema ao longo de sua composição, mas a apropriação da melodia vilallobiana aqui ganha especial relevo na medida em que revela uma ligeira modificação estrutural. Isto é, com isso Jobim elabora uma paráfrase de Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, a linguagem empregada em *Saudade do Brasil* revela técnicas de elaboração de seqüências melódicas, procedimento particularmente associado ao métier de Villa-Lobos. Também é possível perceber na primeira variação do

<sup>567</sup> Contudo, e não obstante o fato de não ter suscitado nenhum estudo específico sobre seus procedimentos, *Saudade do Brasil* parece ter despertado certa dúvida de seus comentaristas. O musicólogo Pedro Py considerou a obra um poema sinfônico. PY, 2004, op. cit. p. 26. Já o crítico Nelson Motta a considerou uma “Overture”. “Urubu: todos os tons”. O Globo, 03/10/76, Nelson Motta, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

tema de *Saudade do Brasil* (c. 21-23) uma citação praticamente literal do segundo movimento do *Capriccio op. 14* para piano solo, do compositor alemão Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Finalmente, o trecho conclusivo de *Saudade do Brasil* apresenta outras citações. A mais notável parece estar localizada na coda, o canto estilizado do sabiá, executado pelo corne inglês (c. 107-110) em meio a uma ambientação das cordas em registro agudo.<sup>568</sup> Assim, para além dos procedimentos composicionais que articulou, *Saudade do Brasil* parecia propor também um recado cifrado, justamente pela alusão ao canto do sabiá em citação da obra homônima do próprio Jobim. As palavras do compositor sobre a obra revelam, ademais, uma perspectiva implícita:

A história é simples: estava no exterior e deparei com uma faca de aço, dessas de cortar carne, de churrasco. Uma faca ótima. No aço, impressa: “Made in Brazil”. E eu me senti orgulhoso de a faca ser feita aqui, tão boa. E depois comecei a ficar com uma saudade imensa daquele Brasil do qual a gente, num momento ou outro, costumava tanto se orgulhar. Aquele país cordial lembra? Pois é essa saudade que está na música. Para que palavras, então?<sup>569</sup>

*Saudade do Brasil* alude, portanto, a um período passado, a um país que, na visão do compositor, despertava certo orgulho em seus cidadãos. Neste sentido, a peça evoca o que aparenta ser um momento *outro* da história nacional, marcado pela cordialidade e pela presença marcante de Villa-Lobos. Assim, a obra também evoca um passado onde o desejo de modernização ainda não havia se deparado com os processos modernizantes efetivos, daí suas referências: Villa-Lobos, a citação enviesada de *Sabiá*, as sonoridades modernistas como um todo.

Por outro lado, a referência à figura do compositor das *Bachianas Brasileiras* tornou-se recorrente nas intervenções públicas de Jobim neste período, atuando em conjunto com as técnicas musicais agenciadas nas suas composições. De fato, o tratamento orquestral de algumas obras do disco *Urubu* aponta para a incorporação de procedimentos característicos da escrita instrumental villalobiana, como o uso de reforços instrumentais a uma, duas ou três oitavas de distância. Também é característico o aproveitamento da voz humana como

<sup>568</sup> Para Cacá Machado, o momento final de *Saudade do Brasil* reverberaria obras dos compositores modernistas europeus, notadamente Igor Stravinsky. Assim, observa que “... o glissando dos violinos em segundas menores agudíssimas serve de fundo para frases dispersas de oboé, (sic) entrecortadas pelos fortes ataques dramáticos dos metais, [na realidade, trompas] citando explicitamente o intróito de *A Sagração da Primavera*”. MACHADO, 2008, op. cit. p. 61.

<sup>569</sup> “A certeza do guerreiro”, op. cit., p. 118.

elemento orquestral, especialmente em *Saudade do Brasil*, em vocalizações ou onomatopéias, combinadas ou não com instrumentos como recurso de ampliação do registro timbrístico.<sup>570</sup> Além disso, ao promover o dado natural como elemento de representação estética, em clave ampliada em relação àquela proposta no projeto bossanovista, Jobim recuperava uma perspectiva especialmente relevante em Villa-Lobos.

Neste sentido, as várias técnicas agenciadas por Jobim ao longo das obras gravadas em *Urubu* remetem para um desejo de identificação de sua estética com a de Villa-Lobos. Mais que isso: ao que parece, Jobim parecia reverberar a noção de *compositor nacional* ocupada por Villa-Lobos no cenário (e no imaginário) cultural brasileiro do século XX. Esta perspectiva foi particularmente relevante em suas entrevistas quando da divulgação comercial de *Urubu*, e a defesa da brasilidade como ideal estético de sua música adquiriu uma tonalidade enfática no período. Assim, Jobim diria que:

Chega a um ponto que para gravar música brasileira eu tenho de ir aos Estados Unidos, porque aqui a música brasileira está muito por baixo, muito, sabe? Aqui todo mundo só quer saber de rock, as rádios só tocam essa coisa de rock. Aqui eu não poderia fazer este disco.<sup>571</sup>

Esta tendência a utilizar referências temáticas associadas à natureza foi também identificada por uma reportagem da revista *Veja*, que também sugeriu que Jobim corria o perigo de afundar em hermetismos e simbologias, dada a complexidade desta produção mais recente. Mas a chave para o entendimento desta fatura pode estar inserida na resposta dada à questão feita por *Veja*:

Veja: A situação da música brasileira, do músico no Brasil, como anda?  
Tom: Não quero nem falar nisso. Música brasileira aqui é artigo massacrado. A ordem é impor a lei do dablíú, entende? Música em inglês,

<sup>570</sup> Para a caracterização dos recursos essenciais da retórica orquestral villalobiana: KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981; BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Institute of Latin American Studies. University of Texas at Austin, 1994; ZANON, Fabio. *Folha Explica: Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009.

<sup>571</sup> Entrevista para o jornal O Globo. A crítica musical Ana Maria Baiana fez uma divertida comparação entre esta declaração de Jobim e outra, do compositor Ary Barroso em uma entrevista deste para a TV Tupi, onde o mineiro reclamava, em 1954, que: "... Chega a um ponto que para gravar música brasileira eu tenho de ir aos Estados Unidos, porque aqui a música brasileira está muito por baixo. Aqui todo mundo só quer saber de bolero, as rádios só tocam essa coisa de bolero". "Tom Jobim – Urubu". *Jornal de Música*, agosto/1976, Ana Maria Baiana, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

música ruim em inglês, que é para todo mundo ouvir, ficar surdo, não entender nada. Já vem até em inglês, que é para ajudar e não ser compreendida por ninguém. Contar as nossas coisas num idioma nosso, ah, isso não. Isso não pode. Mas não quero falar nisso.<sup>572</sup>

Esta intervenção de Jobim é reveladora. Inicialmente, sugere que o compositor passara a constar como figura emblemática da música brasileira, com a total superação das críticas à “americanização” de sua obra. Revela ainda a intenção do compositor em “*contar as nossas coisas num idioma nosso*”, isto é, de utilizar referências e vocabulário *nacionais* como forma de garantir originalidade para a criação musical. Neste sentido, a resposta de Jobim adquiria uma tonalidade auto-referente, defendendo suas próprias opções estéticas, tomadas como expressão concreta de um *idioma nosso* em música. Assim, a utilização de referenciais naturalistas nestes dois álbuns, *Matita Perê* e *Urubu*, pode ser entendida também como uma maneira explícita de promover uma identificação mais contundente da sua obra com uma determinada concepção de Brasil. Procedimento que recorre ao elemento *natural* como meio de representação da *brasilidade*, para além de vínculos meramente timbrísticos, mas também através deles. Esta associação, por sua vez, também parece remeter a uma das faces do projeto villalobiano de sugestão da *brasilidade* como representação naturalista da *Nação*.<sup>573</sup>

Simultaneamente, a retórica aparentemente defensiva da entrevista concedida a *Veja* revela como de certa forma Jobim parecia engrossar o coro daqueles que então imaginavam a música brasileira em constante perigo de descaracterização e substituição pelo *pop* internacional, visto como principal veículo da ação destrutiva do mercado. Contudo, quando perguntado sobre a concordância da gravadora em financiar as “experiências” do disco, o compositor respondeu:

Não gosto de falar de negócios. Acho o business um horror. Mas quem financiou o disco ‘Matita Perê’ foi Tom Jobim. Depois a fita foi vendida a uma gravadora – pelo preço de custo. Não paguei 20 para depois vender por 30: só quis o reembolso. ‘Urubu’ foi assim também. Eu fui lá, chamei os músicos, aluguei o estúdio. Porque se eu chego na gravadora e digo que vou fazer um disco chamado ‘Urubu’, eles vão dizer que eu estou louco. Ou vão querer que eu apresente outra coisa ‘mais normalzinha’. Quer dizer, que venda mais. E eu queria fazer o disco sem dar satisfação a ninguém. O **meu**

<sup>572</sup> “A certeza do guerreiro”, op. cit.

<sup>573</sup> WISNIK, 1982, op. cit.

disco, entende? A fita depois foi negociada. Pelo que eu paguei: nenhum centavo a mais.<sup>574</sup>

Em sua resposta, portanto, Jobim enfatizava uma opção puramente estética pretendida para o disco, aparentemente contrariando as expectativas correntes do *business* em relação ao conteúdo mais adequado a ser gravado. Ao reiterar esta escolha, o compositor também elaborava paralelamente uma crítica velada ao mercado fonográfico, balizando uma posição que se pretendia além do alcance dos ditames puramente comerciais. Opção que ficou ainda mais explícita quando o compositor foi perguntado sobre a trajetória de vendas de *Matita Perê*:

Esses discos vendem pouco. ‘Matita Perê’ chegou a umas 30.000 cópias no Brasil. Precisava chegar a 80.000 para dar algum lucro à gravadora. Lá fora, não sei. Mas imagine só, chegar a Nova York, onde eles falam Mataita Pire, e dizer que vou fazer um disco chamado ‘Urubu’. Não dá, não é mesmo? Depois eles ouvem, e eu fico aqui duro de medo. Um risco danado. O “Matita” demorou seis meses, sem que ninguém quisesse. O ‘Urubu’ foi mais rápido. Mas, na hora de gravar outro, vou fazer tudo igual outra vez.<sup>575</sup>

No entanto, o autofinanciamento como estratégia também foi interpretado na época como uma possibilidade de enfrentamento de problemas conjunturais vividos pelo mercado fonográfico brasileiro. Nesta perspectiva, Jobim não aparecia sozinho em sua opção de financiar seus discos e vendê-los posteriormente para uma gravadora. Para a crítica musical Ana Maria Baiana, esta opção era decorrente de um conjunto de restrições então vividas pelo mercado fonográfico, constituindo esta uma alternativa também encontrada por outros artistas, que realizaram toda a parte de produção, vendendo para a indústria os tapes finais para distribuição. Mas advertia que, apesar da novidade da atitude, “... *o máximo a que um disco desses pode aspirar, em termos de mercado, é transformar-se numa espécie de butilégui de luxo, disco pirata permitido, item de colecionador, jóia de aficionado*”.<sup>576</sup>

Por outro lado, é importante observar que este tipo de posicionamento crítico dos artistas em relação ao mercado fonográfico, não raro balizado por críticas explícitas e/ou

<sup>574</sup> “A certeza do guerreiro”, op. cit.

<sup>575</sup> “A certeza do guerreiro”, op. cit.

<sup>576</sup> BAIANA, 2006, op. cit., p. 321. Segundo Baiana, estes eram os casos de Joyce, Maurício Maestro, João Donato, Marlui Miranda e Toninho Horta.



veladas ao *business*, não se constituiu uma novidade deste momento. Este descompasso constitui, talvez, uma das fraturas mais evidentes da relação entre arte e mercado de massas ao longo do século XX, mas que no caso brasileiro adquiriu uma especificidade própria, indicativa das peculiaridades do cenário cultural do país como um todo neste período histórico. Neste sentido, os sentidos atribuídos a categorias dispostas sob a forma de antagonismos do tipo comercial/artístico atuaram decisivamente na configuração de hierarquias simbólicas que aparentemente regeram as relações artísticas e comerciais no interior da indústria fonográfica.

As respostas de Jobim nesta entrevista são, portanto, sintomáticas de sua percepção deste cenário, bem como do papel desempenhado por ele neste ambiente. O aspecto defensivo de sua fala é também significativo de um fenômeno de maior amplitude, sintomático de concepções particulares de resistência cultural e política que confluíram como demandas próprias da MPB e de seus públicos. Ao mesmo tempo, é revelador de uma mudança de postura do compositor com relação ao intercâmbio de influências culturais trazido à tona pela cada vez mais onipresente internacionalização dos mercados.<sup>577</sup> Isto porque sua percepção parece avaliar que, com a massificação, as trocas são inevitavelmente assimétricas.

Estes elementos somados indicam, portanto, que Jobim almejava consolidar com *Urubu* um patamar simbólico para sua carreira como compositor já vislumbrado quando do lançamento de *Matita Perê*, associando seu nome em definitivo ao panteão dos grandes criadores brasileiros. Assim, as estratégias do lançamento comercial de *Urubu*, bem como as estéticas acionadas nas obras gravadas são simultaneamente indicativas do perfil criativo do compositor neste período, dos diálogos que ambicionava e do tipo de recepção que almejava para sua produção. Mais que isso, Jobim parecia almejar um reconhecimento de crítica e público que extrapolasse os limites do universo da canção popular.<sup>578</sup> Para tanto, não poupou recursos, arriscando uma produção dispendiosa mesmo sabendo que as possibilidades de vendagem do disco a curto prazo eram baixas. Todavia, esta aparente despreocupação com o retorno financeiro do disco acabou sendo estrategicamente reiterada, quando do lançamento comercial de *Urubu* no Brasil. É possível inclusive vislumbrar em parte das críticas ao disco detalhes importantes e que apontam para a crescente integração das políticas comerciais das gravadoras, cujos interesses também passaram a ser defendidos no interior da imprensa. Assim, por vezes os interesses estéticos pareciam se confundir com o interesse de divulgação

---

<sup>577</sup> POLETTI, 2004, op. cit.

<sup>578</sup> Chegando por vezes a confundir a avaliação do disco, como na crítica de Veja, que após enumerar as obras instrumentais do disco, perguntava: “*Tudo isso seria música popular? Sim. E erudita? Em algumas faixas, a elaboração permitiria tal espécie de rótulos*”. “*Avant Première*”, op. cit., p. 70.

das gravadoras, como no caso do crítico Nelson Motta, simultaneamente, produtor artístico vinculado à Philips e jornalista/crítico musical. Nelson Motta considerou *Urubu* “... *um disco cheio de grandiosidade e de extrema fidelidade aos caminhos básicos da sensibilidade musical de Tom*”.<sup>579</sup> Contudo sua ênfase recaiu sobre *Saudade do Brasil*:

[...] é impossível ouvi-la sem imaginar as cores e formas brasileiras em suas expressões musicais, tudo realizado por Tom como uma colagem afetiva elaborada por um raro gênio harmônico e generosa criatividade melódica. [...] É o mesmo e genial músico; agora mais experiente, talvez mais livre, certamente mais maduro – com a chama da vida e da criação mantidas: em ‘Saudades do Brazil’ (sic)<sup>580</sup>

Todavia, se as canções gravadas em *Urubu* tiveram boa aceitação da crítica musical, o mesmo não se pode dizer das obras instrumentais, e pode-se mesmo especular que o disco aparentemente dividiu opiniões, especialmente suas pretensões sinfônicas:

O elegante e aquilino Jobim, incólume à derrocada da Bossa Nova, rende-se às pompas e circunstâncias das produções numerosas e caras (seu disco custou cerca de 900.000 cruzeiros). A despeito da formidável massa sonora, ‘Saudades do Brazil’ e ‘O Homem’ são apenas emplumadas. ‘Valse’, de seu filho, Paulo Jobim, é uma bonita valsa, como tantas outras, apenas submetida a arranjo intrincado. E ‘Arquitetura de Morar’, empilhada de citações [...], lembra um desses pot-pourris usados nas aberturas das superproduções cinematográficas. Em suma, o litorâneo e periférico urubu escapou ao controle de seu experimentado piloto e embrenhou-se na mata. SOS, maestro!<sup>581</sup>

Não obstante esta aparente divisão da crítica acerca de seu conteúdo, *Urubu* foi incluído em uma listagem dos melhores discos do ano de 1976, realizada pela revista *Veja*, juntamente a uma lista que incluía ainda os seguintes discos: *Meus caros amigos* (Chico Buarque); *Songs in the key of life* (Stevie Wonder); *Geraes* (Milton Nascimento); *África Brasil* (Jorge Ben); *Memórias cantando, memórias chorando* (Paulinho da Viola); *Raimundo Fagner* (Raimundo Fagner); *Corações Futuristas* (Egberto Gismonti); *Vivo* (Alceu Valença). Para a crítica da revista, “... *o maestro, compositor, instrumentista e vocalista Tom Jobim*

<sup>579</sup> “Urubu: todos os tons”, op. cit.

<sup>580</sup> “Urubu: todos os tons”, op. cit.

<sup>581</sup> “O Urubu decola. E se perde no meio do mato”. *Veja*, 22/09/1976, Tárík de Souza, p. 119.

chega a um LP de música popular (lado 1) e erudita (lado 2) com um resultado final sincero, simples e diluidor de rótulos”.<sup>582</sup> Desta forma, ainda que *Urubu* não tenha se configurado uma unanimidade, angariou um lugar de destaque perante uma parcela bastante influente da crítica musical.

Finalmente, as incursões de Jobim pela música erudita, tanto em *Matita Perê* como em *Urubu*, alteraram sutilmente seu status simbólico no cenário da música brasileira. Neste sentido, as poéticas articuladas pelo disco apontam para uma exacerbação do discurso autoral organizado em *Matita Perê*, no sentido de enfatizar as associações entre Jobim e o universo erudito, a brasilidade e certa tradição musical brasileira. Em um sentido mais amplo, o aparato retórico mobilizado em torno de *Urubu* confirma a percepção de que Jobim, de forma cada vez mais consciente, almejava articular seu projeto estético a índices historicamente valorizados da brasilidade e da modernidade. Nesta perspectiva, o esforço mobilizado neste disco revela o amadurecimento desta consciência, embora nem sempre os discursos sobre as obras (dele e de outrem) tenham se harmonizado com as sonoridades efetivas. Assim, as contradições inerentes entre os planos discursivos e poéticos, entre as obras e suas ressonâncias, se revelam indícios importantes deste projeto jobiniano e de suas reverberações no cenário musical brasileiro. Não obstante, o compositor passou a ser cada vez mais reconhecido como *Maestro*.<sup>583</sup>

### 5.3. Um projeto moderno

#### 5.3.1. A brasilidade moderna no pré 68

Em sua trajetória artística, Tom Jobim construiu um estilo musical pessoal, uma estética que dialogou de maneira particular com o processo concreto de modernização que o

---

<sup>582</sup> “Os melhores do ano”. Veja, 29/12/76, Seção Música, p. 118. Destaque-se a predominância de títulos então associados à MPB e ainda, o quanto esta já parecia incorporar diferentes tendências sob o seu acrônimo. Destaque também para o texto, que nominava os críticos: “O Editor José Marcio Penido, a editora-assistente Regina Echeverria, responsável pela seção Música, e o crítico Tárík de Souza escolheram, para Veja, os discos de música popular mais expressivos de 1976”.

<sup>583</sup> Tempos mais tarde, o compositor e parceiro Chico Buarque agregaria ainda mais conteúdo simbólico a este qualificativo ao nomear Jobim o *Maestro Soberano*, em sua canção *Paratodos*.

Brasil atravessou ao longo da segunda metade do século XX. Em um sentido mais profundo, articulou em suas obras um sutil projeto de obra musical moderna, arquitetando musicalmente um ideal estético conectado à sugestão de uma determinada visão do Brasil.

O dilema que a música de Jobim pareceu abrigar ao longo da década de 1960 esteve ligado a uma tentativa de conciliar, no plano estético, uma comunhão ou uma integração entre o homem e a natureza. Esta preocupação, ou utopia, na definição de Lorenzo Mammi, ambicionou articular a constituição de um ethos moderno harmoniosamente integrado ao espaço natural.<sup>584</sup> Neste sentido, o projeto jobiniano revelou o desejo de construção de uma identidade moderna, de uma brasilidade cuja essência reside na tentativa de superação da tensão natureza-cultura: percebida como um aspecto seminal das canções bossanovistas e também vislumbrada na produção instrumental derivada das canções. A superação deste dilema remete a um estado contemplativo do sujeito poético em profunda integração com o espaço natural, percebido na música pela ausência de qualquer exacerbação dramática, contraste e pela constante busca por uma profunda integração de seus elementos textuais e performáticos. Esta ambição também pode ser percebida nas obras pela tentativa de integração e interdependência entre estruturas poéticas e performáticas, entre forma e conteúdo. Por este motivo, a atitude contemplativa, espécie de ideal da sensibilidade moderna prevista pelo projeto bossanovista, inaugurou a seu modo uma fissura na estética romântica, caracterizada *grosso modo* pelo estado imanente de conflito entre homem e natureza. Neste plano projetivo de identidade moderna, em que a estética intersectou a história, a natureza figura como o espaço imprescindível de integração com o humano. Contudo, o estado contemplativo diante do ambiente, a comunhão com a vitalidade tropical precisa conviver com a técnica, principal imperativo da modernização, e o domínio sobre esta é pensado como o caminho para a produção do bem-estar coletivo.

O dado mais interessante desta produção, contudo, revelou-se em seu veículo principal: a canção popular. A interdependência dos aspectos musicais e poéticos, calcada na busca de uma relação orgânica entre estas diversas componentes no exíguo espaço-tempo da canção tornou-se o elemento central desta estética. Assim, no interior de uma *forma simples*, este projeto moderno ambicionou a fusão de despojamento expressivo e adensamento formal de muitas variáveis e influências. Quando bem-sucedida e concretizada sem arestas, esta ambição se tornou uma espécie de índice de valor artístico da música popular brasileira.

---

<sup>584</sup> MAMMI, 1992, op. cit.

Mas a aspiração modernizante sugerida pela via estética também admitiu uma alegre inocência, baseada na crença nas virtudes da técnica, sugerida pelo nacional-desenvolvimentismo como forma de redenção dos males atávicos da sociedade brasileira. Este imaginário da modernização foi também parcialmente incorporado por Jobim de acordo com seu repertório crítico, como no caso de sua emblemática declaração pouco antes de sua participação no show de bossa nova realizado no Carnegie Hall, em 1962. Assim, esta expectativa também incorporou eventualmente certas aspirações relevantes para o nacional desenvolvimentismo, nas quais o apuro técnico, transportado para o universo da carpintaria composicional, também surgia como redenção dos exotismos responsáveis pela subestimação da tradição musical brasileira perante a audiência letrada e internacional. O diálogo que sua música também pareceu estabelecer com a tradição cancional de inflexão jazzística, especialmente notada nas semelhanças formais de algumas obras de Jobim com aquele repertório, parece indicar esta preocupação. Neste sentido, o nível de resolução técnica proposto por esta produção, em conjunto com dinâmicas específicas daquele cenário cultural, foi determinante para a aceitação da estética bossanovista, principalmente no ambiente altamente técnico do jazz. Ao mesmo tempo, este diálogo também pode ser pensado como um sintoma do adensamento estrutural e referencial da canção moderna articulada por Jobim e de sua abertura para as influências externas. Assim, um respingo da utopia nacional-popular, tingiu as ambições de Jobim de articular uma síntese musical e cultural moderna, integradora das disparidades regionais, cosmopolita e policlassista. Contudo, esta estética bossanovista seminal evitou afirmar na poesia ou no material musical as contradições que impediam a realização desta utopia, preferindo sua realização no espaço-tempo da canção, como experiência apaziguadora no plano estético, *promessa de felicidade*.<sup>585</sup>

Mas o ideal musical representado pela estética bossanovista articulada por Jobim passou por interferências decisivas ao longo da década de 1960. Isto porque os desdobramentos do cenário sociocultural brasileiro ao longo deste período acabaram por deslocar a factibilidade de seu projeto, revelando um descompasso entre a *promessa de felicidade* embutida na música de Jobim e o sentido de urgência na superação do subdesenvolvimento. Assim, a via integradora bossanovista foi posta relativamente de lado no cenário cultural em favor da perspectiva estética da canção engajada, cujo projeto moderno estava mobilizado sob outras faturas. Esta rearticulação do cenário gerou uma severa crítica à postura considerada demasiado inocente e acrítica da perspectiva bossanovista frente aos

---

<sup>585</sup> Na oportuna definição de Lorenzo Mammi para a essência desta estética. MAMMI, 1992, op. cit.

corolários do processo real de modernização.<sup>586</sup> Ao mesmo tempo, ao ser implantado autoritariamente no Brasil pelo regime militar, este processo trouxe consigo um crescente esforço pela industrialização e pela urbanização que quase nunca estiveram ligados a uma perspectiva de integração entre homem e natureza. Pelo contrário, um esforço que desencadeou efeitos totalmente opostos, na medida em que favoreceu a destruição do ambiente natural, a especulação imobiliária, a desintegração dos espaços comunitários, etc. Este caminho de implantação da modernização revelou-se, portanto, insensível à demanda de integração entre o homem e o seu entorno explicitada na música de Jobim e articulada no projeto bossanovista como um todo.

Assim, a ascensão de outras perspectivas estéticas modernizantes, e mesmo a implantação de um projeto outro de modernização, geraram uma rearticulação do cenário sociocultural, e o prestígio da perspectiva bossanovista entrou em relativo declínio. A produção musical de Jobim e suas rarefeitas intervenções no espaço público brasileiro a partir do ocaso bossanovista constituíram uma voz aparentemente isolada, descolada das principais tendências que dominaram o cenário cultural. Jobim saiu de cena e ficou falando sozinho. Neste sentido, a inflexão estética que sua produção musical incorporou a partir do pós 68, e as novas perspectivas que passou a abrigar a partir dali, são sintomáticas destes desdobramentos do processo real de modernização por que passou o país. Os novos rumos que sua música passou a tomar ao longo da década de 1970 são, portanto, aparentemente resultantes desta experiência duplamente traumática, ilustrada no episódio do III FIC e poeticamente aludida em obras como *Sabiá* e *Aquarela do Brasil*.

Não obstante, a dura percepção desta ruptura histórica atingiu um ponto de maturação que, inversamente, se revelou profícuo para Jobim, justamente na medida em que revelou a necessidade de novas proposições. Neste sentido, esta fratura levou Jobim a articular outros discursos: poéticos, musicais *stricto sensu* e em suas intervenções públicas; combinadas, estas estratégias derivaram em novas possibilidades estéticas. A música de Tom Jobim passou por uma sutil, porém visível transformação de sua linguagem durante a década 1970, incorporando à base bossanovista informações estéticas de outras proveniências e adensando suas perspectivas poéticas. Esta transformação apontou para uma evidente radicalização de alguns procedimentos bossanovistas, simultânea ao abandono de outros caracteres, notadamente a levada rítmica característica.

---

<sup>586</sup> TREECE, 2000, op. cit.

### 5.3.2. A brasilidade moderna no pós 68

Nos anos iniciais da década de 1970, Tom Jobim pareceu incorporar certo pessimismo, revelando uma perspectiva que sinalizava a intuição de uma profunda incompatibilidade entre modernização e preservação da natureza, talvez anunciada pela primeira vez em entrevista de 1970 para a revista *Manchete*, em que declarou:

[...] eu acho que os homens querem destruir o mundo e que eles vão... No dia que chover enxofre vai virar Bíblia, não é? Pode ser que a nossa civilização seja muita avançada. Mas, faz muita fumaça. É uma fumaceira subindo... No ABC paulista, no Rio, em Nova Iorque, Los Angeles... Então, é a lenha, botar o mar pra baixo, matar os pássaros e depois, quando não houver mais árvores, é botar fogo no capim - se pegar fogo. E a erosão é aquela coisa. O mundo cai, mas eles varrem. Cai tudo dentro do sumidouro.<sup>587</sup>

Mas a consciência desta incompatibilidade também revelava outro problema, diretamente decorrente dela e vislumbrado na percepção do descompasso entre as perspectivas daquele plano projetivo de identidade moderna da estética bossanovista e a modernização efetiva com suas contradições. Ou ainda, a percepção da perspectiva algo inocente que permeava aquele projeto. Em entrevista para *Veja*:

Veja: Para você, escrever uma letra hoje é mais fácil do que nos tempos de “Garota de Ipanema”?

Tom: Não sei se a gente pode falar de fácil. Era diferente. Naquele tempo, fumaça era progresso, não era veneno. Só por isso você já pode ver até que ponto eram diferentes as coisas...<sup>588</sup>

Assim, esta desilusão de Jobim com o processo modernizador e seus corolários trazia em si a constatação de uma derrota: a ação da técnica e a vitória da civilização tinham

<sup>587</sup> “A vida numerosa e tensa de Antônio Carlos Jobim”, op. cit.

<sup>588</sup> “A certeza do guerreiro”, op. cit.

resultado na natureza degradada.<sup>589</sup> Neste ponto, é importante lembrar o quanto a experiência nos Estados Unidos pode também ter contribuído para uma crescente desilusão do compositor para com a modernização, na medida em que pôde vislumbrar naquele país os efeitos destrutivos do dinamismo gerado pelo domínio da técnica. Neste sentido, experiência urbana como freqüente visitante da cidade de Nova York, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, pode ter sugerido a Jobim uma perspectiva negativa da modernização, cujo principal ícone seria a metrópole neurótica. Nela a voracidade da economia moderna e a idéia de cultura ali gestada pressupõe uma aniquilação permanente de tudo aquilo que esta economia e esta cultura criam, no sentido de uma infinita reordenação do espaço urbano e simbólico. Nesta dinâmica infinita, o homem moderno é arrastado para a órbita deste processo, ao mesmo tempo em que surge a indagação acerca do que nele é realmente significativo, essencial.<sup>590</sup> Mas a percepção deste descompasso parecia ainda mais aguda para o compositor, na medida em que percebia que falava para poucos, como se depreende da entrevista abaixo:

Acho que estamos num grande dilema. O homem, na ânsia do progresso, está destruindo tudo: as árvores, os rios, os animais. Toda chaminé que surge, cada automóvel, tudo o que é baseado na combustão, vai eliminando o oxigênio do ar. E olhe que só temos oito quilômetros para cima; depois, tudo fica bastante rarefeito. Então, ao mesmo tempo em que o progresso resolve certos problemas, cria a cidade neurótica, a São Paulo, a Nova Iorque. O Rio de Janeiro tem o tráfego, o assalto, a metralhadora, o apartamento, o refrigerado. Aí eu faço uma música como Matitaperê (sic) e fica um negócio assim de a pessoa ter de ir ao dicionário procurar o significado. O matita é um passarinho do sertão: ele não vai nos ajudar a comprar nada, a ir ao supermercado, a comprar máquina de lavar roupa... assim ele começa a virar uma figura, como direi (underground?), uma figura folclórica, um ente, um saci. Ora, o que é que o barulho do Rio tem a ver com um saci? Saci não dá em apartamento.<sup>591</sup>

Neste contexto pode-se compreender o significado que o dado natural adquiriu em obras do compositor deste período. Em canções como *Águas de Março* e *Matita Perê*, Jobim procurou reforçar alguns emblemas estéticos, cujo sentido mais evidente reside na veemente

<sup>589</sup> Como bem resumiu Patrícia Fuentes: “*Nestes embates se mostrava muitas vezes um animal acuado diante do progresso e do avanço civilizatório: poluição, ruído, violência, excesso de carros e feiúra. [...] O verbo ser no imperfeito é periodicamente usado para indicar um tipo de ruptura, perda ou esvaziamento que a cidade ou o país sofreu*”. FUENTES LIMA, 2008, op. cit., p. 140.

<sup>590</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>591</sup> “Tom Jobim: a volta do sabiá”, op. cit.



reafirmação da importância do elemento natural como espaço essencial de integração com o sujeito poético. Ao mesmo tempo, *Águas de Março* aponta para uma exacerbação subjetivista, perceptível no canto falado do enunciador que enumera uma série de impressões da paisagem natural quase sempre no mesmo registro emocional. O resultado desta imersão subjetiva é uma doce melancolia tropical, que se afasta da tradição romântica, pois a natureza não suga o sujeito, dissolvendo-o; tampouco é racionalista, pois a natureza não é esquadrihada pelo olhar perscrutador. Um esforço de modernidade, em meio aos trópicos, que não sucumbe à tradição, mas também já não decanta o progresso. Já nas canções *Matita Perê* e *Correnteza*, Jobim pareceu querer conciliar a *consciência amena* da natureza, espécie de tradição intelectual brasileira com a expressão moderna, extraíndo uma força telúrica para redimensionar sua concepção da brasilidade: ancestral, moderna e utópica. Por outro lado, esta mesma melancolia muda de registro, adquirindo um viés mais sombrio nas canções de ambiência citadina, como *Lígia* e *Ângela*, onde o dado natural ficou soterrado sob o peso da urbanização.

Neste sentido, não parece plausível considerar estas novas perspectivas poéticas desenvolvidas pelo compositor neste período como uma espécie de negação do projeto bossanovista.<sup>592</sup> Isto porque elas parecem considerar como efetivas as declarações de Jobim acerca da importância menor da bossa nova como diretriz de sua música, sem levar em conta o caráter estratégico de tais assertivas, especialmente no contexto de relativo desprestígio desta no pré 68.<sup>593</sup> Ao mesmo tempo, parecem se organizar a partir de uma avaliação daquela estética como sendo eminentemente urbana e litorânea e, portanto, impermeável a novas apropriações.<sup>594</sup> Estas novas perspectivas devem ser consideradas, antes, como índices da incorporação de novos elementos, um visível adensamento daquelas poéticas. Neste sentido,

---

<sup>592</sup> Nesta perspectiva, tanto *Águas de Março* como *Matita Perê* expressariam uma nova “... *atitude de Tom Jobim, no momento em que este compositor abandona os caminhos da Bossa Nova [...] para optar por uma volta ao Brasil e a adoção de um caminho que o situou entre os grandes nomes da cultura brasileira no século XX*”. ERNEST DIAS, 2008, op. cit. p. 127.

<sup>593</sup> Como observou Patrícia Fuentes a respeito da relação do compositor com a bossa nova “... *Jobim será amplamente conhecido como seu fundador, embora tenha renegado repetidamente que o teor da maioria de seus trabalhos fosse de inspiração bossanovista. Ele se desviava, sempre que podia, do ‘rótulo’ muitas vezes limitante, categorizador musicalmente e pejorativo ideologicamente, especialmente a partir de 1963, quando parecia ser mais ‘consciente’ e patrioticamente produtivo escrever canções de protesto, ao invés de um lirismo subjetivo e intimista, claramente descomprometido com a luta de classe*”. FUENTES LIMA, 2008, op. cit., p. 22-3.

<sup>594</sup> Cabe ressaltar como a obra de Jobim é condicionada a ideais de sofisticação urbana, na leitura de críticos vinculados ao registro da bossa nova “clássica”, como Ruy Castro. Em seus comentários sobre a produção do compositor durante a década de 1970, Castro demonstrou certa incredulidade com o fato de “... *o compositor mais urbano, moderno e sofisticado que este país produziu*” produzir obras de teor interiorano, com referências a outro tipo de natureza, distante do mar, pois “... *a idéia de sofisticação costuma ser mais associada a coberturas duplex que a casinhas na roça, mais à luz do neon que à dos vaga-lumes*”. CASTRO, 2001, op. cit., p. 66.

Jobim evidentemente não abandonou os caminhos mais profundos de seu projeto estético; ao contrário, radicalizou seus procedimentos. Como bem avaliou Artur Nistrovski, Jobim permaneceu fiel ao “... *ofício rigoroso da composição*”, o trabalho consciente com os materiais seminais da inspiração, dos quais o compositor gera uma energia transformada em arte. Neste sentido, verticalizou seu discurso harmônico, extraindo outras possibilidades das relações entre o cromático (harmonia) e o diatônico (melodia) e da tensão dialética resultante da ativação combinada destes dois pólos opostos da linguagem sonora. Ao mesmo tempo, perseguiu a construção de obras de maior envergadura a partir da exploração de materiais iniciais mínimos. Esta seria mesmo a grande lição jobiniana, radicalizada em *Águas de Março*:

Talvez nenhum outro compositor popular brasileiro tenha utilizado com tanta consciência, sistematicamente mesmo, o poder expressivo e plástico dos intervalos, diatônicos e cromáticos. [...] Quase uma não-música; materiais da composição, mais do que a composição em si; magicamente vivificados pela introdução de um ritmo, de um número de repetições ou de um torneio melódico subsequente, sem falar na harmonia.<sup>595</sup>

Em seus dois discos lançados no início da década de 1970, visivelmente seus projetos de ambições mais autorais, Jobim aprofundou o recorte da estética bossanovista e, simultaneamente, passou a propor outros diálogos com o modernismo. Inicialmente, reafirmando o dado natural como essencialidade na conformação da *brasilidade*, elemento fundamental e todavia esquecido na efetiva modernização que se conduzia no país.<sup>596</sup> Em segundo lugar, buscando uma radicalização dos procedimentos composicionais, musicais e poéticos, no sentido de condensar uma ampla rede de referências culturais no espaço da composição musical. Neste sentido, o desenvolvimento desta estética também pode ser tomado como sintoma de um impasse cultural em relação à percepção da realidade efetiva da modernização. Este sintoma revela, ademais, um dado importante: a percepção de que a modernização é um imperativo histórico, um processo que acertará “os ponteiros do país” perante o mundo, mas ela traz efeitos colaterais. Entre estes, a perda da cordialidade, o afastamento da natureza e a massificação da cultura, nesta perspectiva, os principais contrapontos à modernização capitalista.

<sup>595</sup> NESTROVSKI, 2004, op. cit., p. 47.

<sup>596</sup> Para a análise de um itinerário modernista calcado na afirmação da brasilidade: MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

Uma das chaves para compreender a música de Jobim neste momento pode ser vislumbrada na tentativa de controlar estes efeitos colaterais da modernização no plano estético, apontando para outras possibilidades. Desta maneira, o projeto jobiniano ambicionou a reafirmação da cordialidade, revelada pela insistência na busca de uma essencialidade no despojamento. Despojamento que pode ser medido nas obras pela identificação de faturas como (i) a identificação de elementos mínimos como motivos poéticos, (ii) o efeito anticontrastante como baliza, e (iii) a suavidade timbrística como registro. Ao mesmo tempo, ambicionou a integração harmoniosa entre homem e a natureza, por sua vez transformada em índice cultural, articulando nas obras toda sorte de referências a este universo e construindo uma espécie de taxonomia poética do Brasil natureza. A explicitação de certa veemência acerca da importância do dado natural como chave para uma realização plena do Brasil como potência, parece surgir na obra de Jobim neste momento preciso, em direção aparentemente inversa aos rumos da modernização brasileira. Finalmente, ambicionou a construção de uma obra onde o popular aparecesse desvinculado do massivo, daí a busca por uma complexidade estrutural invisível nas obras. Ainda assim, o processo concreto de sua reinserção no mercado fonográfico brasileiro não foi impermeável ao desenvolvimento de estratégias comerciais específicas para a categoria de público que ambicionava.

Por isso, mesmo sem apresentar um discurso politicamente incisivo, nos padrões da canção de protesto, ou alegórico, nos moldes tropicalistas, a música de Jobim forneceu um material cultural importante que adensou o campo da MPB. Não obstante ter sido relegado a um patamar relativamente afastado dos debates sobre os rumos da música brasileira, justamente em função de um alegado distanciamento de sua música destas questões, Jobim apontava para uma modernidade alternativa e integradora. Ao mesmo tempo, os aspectos mais pragmáticos de sua reinserção no cenário musical brasileiro também sinalizam para a complexidade e as particularidades daquele mercado.

### **5.3.3. O componente erudito**

O processo de reafirmação de Jobim e sua estética no cenário cultural brasileiro a partir da recepção a *Águas de Março* acabou revelando ainda outros desdobramentos. Tanto

*Matita Perê* como *Urubu* se apresentaram como tentativas de articular canções *pari passu* com obras em ambiente pretensamente sinfônico, dando vazão à “ambição do compositor erudito”, como definiu Cacá Machado.<sup>597</sup> Convém lembrar que a trajetória inicial de Jobim é plena de referências à sua atuação como personagem simultaneamente ligado ao universo erudito no meio radiofônico e no interior da indústria fonográfica.<sup>598</sup> O próprio compositor chegou a declarar em seu depoimento ao MIS-RJ que:

[...] eu tenho esperança de gravar a Sinfonia de Brasília nos EEUU. Eu estive com o diretor artístico da RCA-Victor, o selo vermelho, o que faz os discos clássicos e ele quer gravar a sinfonia e eu vou lá com o Vinícius de Moraes e ele quer gravar as canções de câmara também por uma grande soprano dessas ou uma cantora lírica e tudo mais.<sup>599</sup>

Se um relativo flerte com o universo dos códigos eruditos e letrados constituiu componente importante da trajetória de Jobim desde o início de sua trajetória, este aspecto se revestiu de simbolismo adicional neste momento justamente em função da eloquência com que tais associações passaram a ser lembradas. De fato, a partir destes discos Jobim passou a evidenciar associações (reais e desejadas) entre a sua música e a música de certos compositores eruditos, principalmente os modernistas. Nas obras, estas associações se revelaram mais superficiais com relação à música dos compositores europeus, como Stravinsky e Debussy. Naturalmente, outros estudos mais específicos podem revelar outros níveis de apropriações (mesmo de outros compositores), mas nas obras analisadas estas associações se concretizaram especialmente sob a forma de evocações e paráfrases.

A associação mais forte, todavia se fez em torno de Heitor Villa-Lobos. Jobim pareceu incorporar em suas aparições e intervenções públicas daquele período um discurso onde se desenhava uma espécie de genealogia da *brasilidade*, na qual se posicionava implicitamente como sucessor de Villa-Lobos, o grande patrono.<sup>600</sup> Ao mesmo tempo, esta associação

<sup>597</sup> MACHADO, 2008, op. cit., p. 61.

<sup>598</sup> CABRAL, 1997, op. cit.; KUEHN, 2004, op. cit.; ROSADO, 2008, op. cit.

<sup>599</sup> MIS-RJ. Série “Depoimentos para a Posteridade”. 1967.

<sup>600</sup> Talvez o depoimento mais categórico elaborado por Jobim acerca de Villa-Lobos seja o publicado no jornal Folha de São Paulo em 1987, onde, de maneira sutil, traçava um paralelo entre a sua percepção da trajetória do compositor e a sua própria: “... *Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos ‘Choros no. 10’ regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral misto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa, mas era tão difícil conseguir a música escrita do Villa. [...] Villa-Lobos vivia no*

também pareceu ser perseguida nas obras, indicando uma absorção aparentemente mais orgânica de técnicas e procedimentos. Em várias obras, Jobim buscou apropriações de procedimentos típicos da escrita de Villa-Lobos, manejando à sua maneira técnicas composicionais e tratamentos instrumentais característicos daquele. Em *Matita Perê*, *Chora Coração* e *Correnteza* recorreu a um modelo de estruturação melódica que remete à leitura villalobiana das construções folclóricas, calcada na incorporação de seus principais caracteres sem, contudo, revelar-se como citação de material original.<sup>601</sup> Também utilizou com relativa desenvoltura técnicas, como o uso de *ostinatos*, puramente rítmicos e/ou melódicos, ou ambos; a utilização de notas pedais (eventualmente acordes pedais) e a formação de seqüências melódicas por meio da transposição de motivos e frases.<sup>602</sup> Além de recuperar procedimentos técnicos importantes da escrita musical de Villa-Lobos, Jobim também pareceu inspirar-se em alguns temas originais daquele, margeando melodias, atmosferas e outros índices. De todas estas obras, talvez seja mais evidente a derivação de temas villalobianos em *Saudade do Brasil* e *O Homem*, coincidentemente, obras gravadas em *Uubu*.

A perspectiva da incorporação de certas estéticas caras a Villa-Lobos como um possível modelo modernista na música de Tom Jobim parece ser consensual aos seus analistas.<sup>603</sup> Todavia, a recuperação de Villa-Lobos por Jobim pode ser mais bem avaliada, se considerada em todas as suas nuances. Ambos os projetos estéticos, de Villa-Lobos e de Jobim, apresentam entre seus componentes o referencial natural, como elemento essencial na representação de um dado original da *brasilidade*. Como bem analisou José Miguel Wisnik, o natural em Villa-Lobos é um dos componentes fundamentais de uma representação (ideológica) da psique nacional.<sup>604</sup> Mas Wisnik também captou a existência de um caráter

---

*exterior, o que é que o Brasil vai fazer com um gênio? Vai falar mal dele e mandá-lo para o exterior. Villa foi um dos sujeitos mais massacrados e criticados. [...] Villa-Lobos, hoje, no Brasil, é um desconhecido. No centenário de seu nascimento, o mundo todo tocou suas músicas. E o Brasil vai tocar o quê? [...] Villa-Lobos é um revolucionário, fazia música moderna, mas no Brasil as pessoas pensam que revolucionário usa camisa vermelha e toma drogas. Isto tudo é muito velho. Novo é Villa-Lobos". "Novo é Villa-Lobos". Folha de S. Paulo, 12/04/1987, apud Jobim, 2001, op. cit. v. 5, p. 15.*

<sup>601</sup> As canções de folclore imaginado, na denominação de C. L. Chaves.

<sup>602</sup> Para definições das técnicas composicionais de Villa-Lobos: KIEFER: 1981, op. cit.; BÉHAGUE, 1994, op. cit.

<sup>603</sup> Assim, Carlos Ernest dias sugere que: “Nos dois discos lançados no período, *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975) (sic) sua música explora um caráter semi-erudito, colocando-se na trilha aberta por Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade na *Semana de Arte Moderna* de 1922, quando pela primeira vez se teorizou a respeito da música produzida no Brasil no sentido de sua ‘nacionalização’”. ERNEST DIAS, 2008, op. cit., p. 103. Por sua vez, Cacá Machado destaca Villa-Lobos como artífice da “orientação estética mais profunda” de Jobim. MACHADO, 2008, op. cit.

<sup>604</sup> “Há uma intenção (explícita) de captar o prisma da psique musical brasileira, pelas ambientações orquestrais ecológicas (florestais, sertanejas), pela pontuação de cantos de pássaros, pela citação e desdobramentos de cantos rituais indígenas, pela alusão à batucadas, ranchos, valsinhas, cantigas de roda, dobrados, tudo isto visto a partir das serestas e dos choros”. WISNIK, 1982, op. cit., p. 167.

duplo da representação da natureza na construção/leitura do Brasil articulada por Villa-Lobos em sua produção: na década de 1920, esta representação deriva para o reforço da exuberância selvagem e exótica que aglutina o universo caótico de uma raça em formação; nas décadas de 1930/40, a natureza surge dominada como metáfora da nação disciplinada pelo modelo autoritário estadonovista e em chave neoclássica.<sup>605</sup>

Jobim, todavia, recuperou esta vertente do projeto modernista de apreensão da especificidade nacional em outra clave. Inicialmente, ao ambicionar articular uma noção da natureza como um espaço atemporal, mítico, pleno de ressonâncias e potências para a nacionalidade. Nesta perspectiva, a natureza não é caos, tampouco espaço a ser dominado; antes, constitui um reservatório de riquezas (materiais e simbólicas) passível de integração harmoniosa com o projeto de modernização. Neste sentido, o signo do exotismo, isto é, o aspecto de estupefação e incompatibilidade entre sujeito (moderno) e ambiente (tropical) é descartado, ou, talvez, recalcado. Concomitantemente, a apropriação jobiniana se deu em um registro instrumental particular, essencialmente camerístico e por vezes incompatível ao registro instrumental villalobiano, pautado pela exuberância quando retratando o ambiente natural.<sup>606</sup> Além disso, Jobim também buscou em alguns momentos conciliar a tradição orquestral do romantismo com um núcleo rítmico típico do século XX, e do jazz em particular: o combinado de piano, contrabaixo e bateria. Mesmo o registro eminentemente sinfônico de algumas de suas obras revelou matizes próprios, na medida em que não explorou sonoridades brilhantes e incisivas, bem como contrastes relevantes, preferindo a opção pela suavidade timbrística.

Neste sentido, se é possível avaliar que o caminho percorrido pela estética de Jobim a partir da década de 1970 seja em parte tributário da herança modernista de Villa-Lobos, é preciso considerar tais especificidades. Pois já se considerou que ao ambicionar diálogos com aquele registro, por meio de uma ambientação sinfônica, a partir do disco *Matita Perê*, Jobim passou a operar no registro do sublime e do monumental.<sup>607</sup> Talvez esta perspectiva se atenha

---

<sup>605</sup> WISNIK, 1982, op. cit.

<sup>606</sup> Especialmente na produção da década de 1920. Para a avaliação de uma “gramática do caos”, articulada por Villa-Lobos, especialmente presente nas obras deste período: MAMMI, Lorenzo. *Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos*. Novos Estudos CEBRAP, no. 19, dezembro 1987, p. 103-112.

<sup>607</sup> Argumento elaborado pela historiadora Santuza Naves: “... acho que faz bastante sentido a idéia de Tom Jobim – muito mais propenso a melodias exuberantes, dando continuidade à tradição inaugurada por Radamés Gnattali – ter sido de certa forma ‘domesticado’ por João Gilberto para operar num registro mais conciso e racional. Basta acompanhar a trajetória de Tom para ver que esse argumento tem razão de ser, pois logo após o período inicial da bossa nova o compositor parece romper seus grilhões com um projeto fechado, voltando a compor no estilo sinfônico e retomando sua vocação para o excesso”. NAVES, 1998, op. cit., p. 218-219. Em outro texto, comenta que “... Tom Jobim demonstra, portanto, desde o início de sua carreira, que não tem um perfil musical definido por um único tipo de sensibilidade. Se exhibe, sem dúvida, uma certa vocação para a

principalmente à noção de apreensão da totalidade nacional também embutida neste projeto, descurando as sonoridades concretas, mobilizadas nas obras. Pois Jobim trilhou um caminho ambivalente em relação à estética de Villa-Lobos, que pode ter confundido estas análises. Isto porque a análise das apropriações jobinianas revela uma depuração de sua sintaxe de maneira a construir obras de dimensões ampliadas a partir de reduzidos elementos. Mesmo em seus arranjos instrumentais, estas obras revelam texturas vazadas, com poucos *tuttis* orquestrais, sem contar o dado fundamental: o caráter anticontrastante da música de Jobim, avessa a interferências dramáticas e a arroubos monumentais. Mesmo em *Saudade do Brasil*, talvez a obra de maior dificuldade técnica, posto que utilize a maior massa orquestral entre todas as obras do compositor deste período, são poucos os ataques em *tutti*. Então, se o registro orquestral parece inicialmente sugerir um aspecto monumental para esta produção, ele não se consuma, ou, não se consuma totalmente, na medida em que a maneira como a orquestra é utilizada releva uma perspectiva oposta.

Assim, esta associação com o universo erudito não se concretizou apenas no plano das formas e modelos musicais *stricto sensu*, ainda que por vezes os movimentos naquela direção revelassem as fraturas e limites interpostos pela própria estrutura daquele campo.<sup>608</sup> Contudo, se a incorporação de códigos do universo erudito pode ser tomada como um índice do adensamento das poéticas do compositor, é preciso avaliar que sua concretização *nas obras* nem sempre se manifestou de forma orgânica. Neste sentido, a incorporação de referenciais eruditos e sinfônicos por vezes esbarrou numa incompatibilidade seminal entre a necessidade de desenvolvimentos harmônicos e formais contínuos (base da estética clássico-romântica) e a busca de estruturas marcadas pela simplicidade e pela concisão e repetição. Vem daí, talvez, a

---

*produção de composições exuberantes, ao estilo sinfônico, também se mostra apto a criar peças mais intimistas, como é o caso de "Teresa da praia". Mas tudo indica que a sua tendência ao excesso se manifesta desde cedo, principalmente se consideramos os relatos sobre os seus exercícios musicais, no final dos anos 40, com obras de Gershwin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos, entre outros, e sobre o seu "fascínio" com a descoberta dos compositores russos Rachmaninoff, Prokofiev e Stravinsky. [...] Mas o fato é que, passado o período inicial da bossa nova, Tom retoma a sua vocação para o excesso e volta a recorrer à costumeira visão modernista do Brasil como o locus por excelência da vitalidade, um país fértil em elementos naturais e culturais". NAVES, 2000, op. cit., s/p. Esta noção é, em parte, corroborada por Carlos Ernest Dias, que propõe uma aparente oscilação entre estes registros, particularmente nas canções *Matita Perê* e *Águas de Março*. ERNEST DIAS, 2008, op. cit.*

<sup>608</sup> Neste sentido, a referência a um episódio inusitado, ocorrido logo após o III FIC, é exemplar. Sérgio Cabral conta que a Orquestra Sinfônica Brasileira, então capitaneada pelo maestro Isaac Karabtshevski, tentou organizar um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com obras de compositores "populares" (Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo) devidamente "adaptadas" para o registro sinfônico. Contudo, fontes da época apontam que o projeto deflagrou uma crise no meio musical e um acalorado debate na imprensa que culminou com a desistência do concerto, o que teria irritado Jobim profundamente. Para referências ao episódio na imprensa: "Encontro da música terá Chico, Tom e Villa-Lobos". A Notícia, 17/10/1968, anônimo, s/p.; "Música e música popular". Jornal do Brasil, 05/11/1968, Renzo Massarani, s/p.; "Sinfonia Inacabada". Jornal do Brasil, 19/11/1968, Caderno B, anônimo, s/p.; "Erudito/Popular", Jornal do Brasil, anônimo, não datado. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

preferência de Jobim pela utilização de derivações do formato Tema e Variação, especialmente na música incidental. Contudo, suas ambições eruditas de incorporar modelos sinfônicos foram por vezes tomadas como sinônimo de pretensão pela crítica de época, ou redundaram em relativo anacronismo em relação à produção erudita contemporânea a ela.<sup>609</sup>

De qualquer modo, o componente erudito se revelou estratégico para redimensionar o lugar cultural da canção no projeto jobiniano, funcionando como emblema para disseminar a perspectiva cultural e ideológica de sua reafirmação da brasilidade. Quando sintetizadas, as referências eruditas foram incorporadas com tal grau de organicidade que possibilitaram o adensamento do espaço da canção popular. O reconhecimento crítico unanimemente conferido a *Águas de Março* de certa forma reverberou esta perspectiva, isto é, a percepção da importância da forma simples da canção como elemento chave na cristalização de um projeto estético moderno à brasileira. Isto porque a inexistência de um sistema de obras e autores e público para a música erudita no Brasil pode ter direcionado estas ambições, ainda que inconscientemente, também para o interior da indústria massiva.<sup>610</sup> Neste sentido, a percepção de uma dimensão mais profunda da forma simples da canção seria o reconhecimento das impossibilidades da forma complexa erudita em solo cultural brasileiro, ao mesmo tempo em que não a abandona completamente como referência a ser deglutida e dissecada. O dado erudito, portanto, representou outro importante aspecto da produção de Jobim neste período, evidenciado nos projetos de *Matita Perê* e *Urubu*: a intenção de conferir para sua obra um tipo de reconhecimento eminentemente artístico, desvinculado das vicissitudes do universo da canção popular e do mercado de massas, onde ela forçosamente se realizou.

Por outro lado, a associação de Jobim com o universo erudito (musical e literário) pode ter contribuído para outra sorte de desdobramentos no plano conjuntural, que permearam o caminho das sonoridades concretas. Ao ambicionar outra visibilidade para sua obra, o compositor caminhou *pari passu* com a reordenação das hierarquias simbólicas que ocorreu naquela conjuntura histórica. Os recursos pinçados junto ao universo erudito, reelaborados e evidenciados sob várias maneiras por Jobim, também configuraram uma importante baliza na conformação do cenário cultural brasileiro no pós 68. Naquele cenário, uma tipologia artística associada ao aspecto da criação desinteressada também foi um dado importante na configuração das fronteiras que delimitaram os critérios de *bom gosto* das audiências

---

<sup>609</sup> Sobre as características da produção erudita brasileira no período: NEVES, 1981, op. cit. Para as relações entre a estética musical contemporânea e a noção de universalidade do código musical: FUBINI, Enrico. *Individualidade ou Universalidade da linguagem musical?* Novos Estudos CEBRAP, no. 60, julho 2001, p. 109-118. Para uma visão panorâmica dos diversos estilos da música contemporânea: ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

<sup>610</sup> WISNIK, 2007, op. cit., WISNIK, 2004, op. cit.



brasileiras, notadamente aquelas da MPB. Neste sentido, e não obstante a crítica tropicalista, em sua tentativa de implodir o chamado *gosto médio*, a MPB articulou as bases de um referencial eminentemente letrado, cuja emergência no mundo massivo conferiu originalidade própria ao cenário cultural brasileiro.<sup>611</sup> Como bem analisou Marcos Napolitano, uma das principais características do processo de formação dos circuitos artísticos massivos no país, dos quais a MPB aparece como um índice no campo musical, ocorreu com a emergência simultânea de um tipo específico de demanda, e também de produção cultural compatível com esta demanda. Neste processo, novos dramaturgos, cancionistas e cineastas migraram de classes e espaços sociais nos quais as letras (literatura, meio acadêmico, crítica literária, jornalismo) tinham um papel central, altamente valorizado, como definidores de um conceito de cultura. Ao mesmo tempo, esta produção foi firmemente apoiada por um novo público que se formava a partir de um espaço público onde o “espírito letrado” era então predominante.<sup>612</sup>

Esta característica se revelou fundamental para a constituição de distinções entre categorias de artistas, dos quais aqueles pertencentes ao núcleo da MPB formaram o grupo mais prestigiado social e culturalmente. Ademais, a noção de prestígio cultural foi igualmente explorada pela indústria fonográfica, que buscou gerenciar comercialmente uma demanda por música de qualidade, onde referenciais relevantes da cultura letrada funcionaram como balizas estéticas. Assim, é neste contexto que o projeto *Elis & Tom* pode ser entendido: para além de seu valor artístico intrínseco, também como produto de uma estratégia mobilizada pela indústria fonográfica, ciente das hierarquias simbólicas em jogo neste cenário. Ao mesmo tempo, a proposição deste trabalho a Jobim revela a percepção dos agentes inseridos na indústria fonográfica do prestígio cultural capitalizado pelo compositor naquele momento, após o lançamento de *Matita Perê*. Desta forma, o dado erudito pode ser admitido também como uma estratégia no sentido de capitalizar maior prestígio no cenário musical, com a conseqüente liberdade criativa associada a ele. Este aspecto é tanto mais reforçado pelo fato de que nos projetos de *Matita Perê* e *Urubu*, Jobim aparentemente buscou desvincular-se de quaisquer preocupações comerciais mais imediatas, ao mesmo tempo em que enfatizou esta preocupação em suas entrevistas do período. Concomitantemente, este trânsito do compositor pela esfera erudita também apresentou este efeito colateral ao fortalecer um índice de diferenciação estética da MPB no cenário cultural.

---

<sup>611</sup> Convém lembrar que a MPB retomou e explorou como público preferencial uma audiência de classe média intelectualizada, trazida para o cenário por meio de uma *cisão irreparável* do público de música popular, criado pela ascensão bossanovista. WISNIK, 1987, op. cit.

<sup>612</sup> NAPOLITANO, 2001, op. cit., p. 1.

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa procurou revelar novas perspectivas para o esforço de compreensão das dinâmicas do cenário musical brasileiro em um período caracterizado por transformações socioculturais e por interferências decisivas do contexto político na esfera cultural. Ao mesmo tempo, constituiu um esforço de entendimento das interações da música de Tom Jobim com este cenário, suas poéticas e estratégias de inserção, bem como as temporalidades distintas que delimitaram o processo de reconhecimento e legitimação desta produção. Também revelou alguns dos parâmetros que balizaram a configuração de um aparato de crítica musical, seus espaços mais importantes e valores mais relevantes, evidenciando suas conexões com algumas das ideologias que permearam o processo de modernização socioeconômica do país ao longo do século XX. Este estudo procurou incluir ainda, a análise do mercado fonográfico e suas dinâmicas, como um fator importante na delimitação dos espaços possíveis para a inserção da música de Tom Jobim. Neste sentido, a avaliação das relações construídas entre compositor e a indústria fonográfica permitiu ampliar o entendimento das estratégias de inserção pessoal de Jobim no mercado brasileiro. Em um sentido mais profundo, a avaliação desta trajetória individual serviu de parâmetro para a compreensão de dinâmicas mais específicas, instituídas entre a indústria fonográfica e o pólo de artistas mais prestigiados na hierarquia sociocultural brasileira.

A pesquisa buscou evidenciar os meandros da trajetória artística de Jobim a partir da constatação de um corte histórico, identificado com os eventos do III Festival Internacional da Canção, que delimitou os caminhos de sua estética no pré e pós 68. Assim, foi possível avaliar que os trabalhos gravados e lançados comercialmente pelo compositor no período de 1963 a 1970 foram invariavelmente identificados com um tipo de estética reconhecida como bossanovista. Isto porque as obras gravadas reiteraram padrões de linguagem e interpretação relevantes à estética pessoal do compositor, que se tornaram referenciais para a assimilação e reconhecimento da bossa nova como estilo musical, não obstante as contradições desta identificação com outras faturas verificáveis na música de Jobim. Por outro lado, o período final da década de 1960 e o início da década seguinte testemunharam um completo rearranjo do cenário sociocultural brasileiro, em virtude das conjunturas históricas. Este rearranjo ocorreu em paralelo com uma inflexão em algumas características da música de Jobim, que foram avaliadas como sintomas de uma série de interferências: da crítica musical, da disputa

com outras propostas estéticas modernizantes, da reconfiguração do mercado musical, da autocrítica perante os (des)caminhos do processo de modernização.

Ao mesmo tempo, o recorte histórico avaliado revelou que as dinâmicas que permearam as vicissitudes da estética bossanovista ocorreram em dois cenários distintos, no Brasil e nos EUA. No plano nacional, o período foi marcado por cisões internas no grupo de artistas identificados com a bossa nova e progressivos questionamentos sobre a identificação desta estética com uma visão ingênua e acrítica do nacional desenvolvimentismo. Como resultado destas dinâmicas, os músicos tidos como bossanovistas, até meados da década de 1960 praticamente os únicos representantes de uma estética musical que se propunha moderna, passaram a disputar espaços com representantes de outras tendências, cujas propostas também incluíam aspirações modernizantes. Por sua vez, o surgimento de novos atores no cenário musical teve como corolário o rearranjo das forças e o estabelecimento de novos critérios de legitimação da produção musical, o que deslocou a estética de Jobim para um plano secundário e, no limite, para um relativo ostracismo. Assim, no plano interno, os debates sobre os rumos da modernização socioeconômica permearam o processo de reconhecimento e legitimação das estéticas consideradas modernas na música popular. Ao mesmo tempo, a configuração do cenário sociocultural e da arena musical em particular, com seus debates e disputas, perpassou o leque de políticas de balizaram o processo de fortalecimento da indústria fonográfica no país. Neste sentido, a análise da trajetória individual do compositor ressaltou um vetor menos evidente dos debates que balizaram o espaço público de discussões sobre a música popular neste período.

A pesquisa revelou que interferência do Estado autoritário gerenciado pela esfera militar foi decisiva, especialmente como indutor de um esforço de modernização econômica e superação do subdesenvolvimento cujos desdobramentos balizaram a formatação do mercado cultural e musical, em suas várias instâncias. Neste sentido, este esforço foi crucial não apenas para o reforço das posições da indústria fonográfica, e para o surgimento de uma crítica musical relativamente profissionalizada. Foi decisivo também para a rearticulação do cenário musical no pós 68, justamente em função do recrudescimento da censura e da perseguição aos adversários *status quo* político, o que acabou reforçando símbolos de resistência cultural especialmente relevantes para os públicos mais influentes da música popular. Em função destas dinâmicas conjunturais, as diversas tendências em disputa por reconhecimento artístico, influência cultural e sucesso comercial no pré 68, passaram por um processo de rearticulação, indicando a constituição de uma instituição sociocultural que catalisou emblemas e dilemas de nossa modernização: a MPB.

Por outro lado, a pesquisa revelou que a recepção à bossa nova no cenário norte americano parece ter sido um processo muito mais complexo do que uma simples mania comercial. Isto é, foram aparentemente muitas, as formas de inserção da estética bossanovista naquele mercado, e o caso de Jobim é um destes vetores. Contudo, a impossibilidade de realização de pesquisas de campo que pudessem revelar e incorporar criticamente novas séries de fontes e referências obstou um entendimento mais completo das dinâmicas que permearam a inserção bossanovista e, em particular, a música de Jobim em solo norte americano. Neste sentido, este trabalho também sinaliza esta lacuna ao indicar a necessidade de maiores estudos, que alcancem estas dinâmicas em toda sua complexidade. Não obstante, as fontes arroladas sugerem que o processo de inserção da bossa nova de Jobim nos Estados Unidos obedeceu a uma temporalidade própria, que não foi coincidente com a curva de prestígio que ela teve no Brasil. Este aparente descompasso foi mais um dos fatores mais importantes para o entendimento que a recepção à sua música alcançou no período, na medida em que as relações entre estes cenários distintos foram fundamentais para o estabelecimento de perspectivas críticas sobre a(s) estética(s) do compositor. A possibilidade de inserção também no mercado norte americano, ainda que dentro de nichos específicos, vislumbrada de maneira exemplar na trajetória de Jobim, é, ademais, especialmente indicativa dos processos de internacionalização que marcaram a modernização brasileira. E foi justamente esta possibilidade de inserção internacional, trazida à tona pelo processo de integração do país no capitalismo mundial, um dos fatores decisivos na construção de juízos críticos sobre a música popular feita no Brasil.

A análise, ainda que panorâmica, das poéticas de Tom Jobim permitiu avançar no entendimento das nuances que a sua música incorporou ao longo da década de 1970. Neste sentido, a pesquisa apontou que a incorporação de novos referenciais temáticos caminhou em paralelo com uma aparente depuração e síntese de procedimentos e técnicas composicionais relevantes para a estética vinculada à produção jobiniana da década de 1960. Isto é, a música de Jobim passou a evidenciar novas e complexas relações com os cânones de uma determinada leitura da tradição musical brasileira, inclusive do pólo erudito, articulados sob as normas da seleção bossanovista. Esta incorporação revelou, por sua vez, um adensamento de sua estética musical, em direção a uma definição mais complexa de suas principais faturas. Neste sentido, a pesquisa indica a necessidade de novos esforços de entendimento destas obras em toda sua complexidade, acrescentando novas miradas teóricas e perspectivas metodológicas.

Ao mesmo tempo, a inflexão estilística observada em Jobim obedeceu a uma estratégia mais profunda, talvez marcada pelas críticas sofridas ao longo da década de 1960 acerca do caráter nacional de sua obra: Jobim procurou evidenciar, sob diversas estratégias, conexões reais e imaginadas de sua música com um ideal de brasilidade. Portanto, foi durante a década de 1970 que o compositor articulou um discurso mais veemente em torno da brasilidade, sustentando a idéia da existência de uma tradição musical brasileira – da qual ele se considerava parte – a ser cultuada e preservada, como estratégia de consolidação da originalidade nacional no cenário mundial. Ao mesmo tempo, foi neste período que sua perspectiva estética foi legitimada, consagrando o nome do compositor e sua obra como símbolos de uma determinada concepção de música brasileira. De todo modo, ainda que a perspectiva diacrônica desta pesquisa sugira um paradigma ordenador, este processo não se deu de maneira linear e gradual, como reflexo de uma autoconsciência iluminada do artista. Antes, foi fruto de inúmeras tensões entre as intenções do compositor em direcionar os entendimentos de sua música e as dinâmicas concretas do cenário cultural, sujeita a descompassos entre o desejado e o real.

Em um plano mais profundo, a música de Tom Jobim e a recepção que teve se revelaram particularmente interessantes, justamente por incluir novas questões que se tornaram especialmente emblemáticas das tensões e contradições da modernização brasileira. Assim, esta pesquisa constatou que os complexos processos que delimitaram a consagração de Jobim e sua música como símbolos de uma concepção de Brasil como comunidade imaginada, foram historicamente construídos e negociados. Neste sentido, as tensões que balizaram o processo de reconhecimento e legitimação de sua música, permeadas pelos conflitos e disputas no cenário sociocultural e pelas dinâmicas do mercado fonográfico, constituíram emblemas dos dilemas da nossa modernização. Neste sentido, a música de Jobim catalisou estes dilemas justamente ao expor, de maneira nem sempre orgânica, nossas aspirações modernizantes e o temor da perda de uma identidade idealizada.

Finalmente, cabe ressaltar que os resultados desta pesquisa geraram uma narrativa, delimitada por pressupostos teórico-metodológicos definidos de antemão e constantemente reavaliados, mas também, por um conjunto de fontes que foi sendo paulatinamente incorporado. O contato com o arquivo pessoal de Jobim foi crucial para o estabelecimento desta narrativa, ainda que a organização de tal arquivo, a partir da década de 1970 revele, também, o desejo do compositor em instituir uma imagem de si. Não obstante, esta narrativa se construiu com base em uma quantidade relativamente pequena de fontes históricas, se comparadas com a riqueza documental encontrada no referido arquivo. Neste sentido, resta a

certeza de que as falhas e omissões deste trabalho indicam a necessidade de incorporação de novas séries de fontes, que por sua vez, irão estabelecer novas hipóteses e perspectivas para o entendimento da trajetória do compositor.

## REFERÊNCIAS

### Imprensa

- “20 mil pessoas contra 15 jurados: a primeira batalha do festival”. Revista Manchete, 12/10/1968, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- Anônimo, Correio da Manhã, 01/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- Anônimo. Revista Sétimo Céu, 2<sup>a</sup> quinzena, novembro/1959, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A aurora de Jobim: The prime of Antonio Carlos Jobim”. Arnaldo de Souteiro, Tribuna da Imprensa: 09/08/2006
- “A certeza do guerreiro”. Revista Veja, 22/09/1976. Seção Música, página 117-119.
- “A guerra da canção”. Manchete, 19/10/1968, Fernando Sabino, p. 104.
- “A ira do Vandrê foi um belo momento Shakespeariano”. O Globo, 01/10/1968, Nelson Rodrigues, coluna Confissões de Nelson Rodrigues, p. 03.
- “A livre suíte mateira de Tom Jobim”. Diário de Notícias, 27/03/73, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A marcha estradeira de Tom Jobim”. O Globo, 22/04/73, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A segunda Geração”. Revista Veja, 11/08/71. Seção Música
- “A Tom o que é de Tom”. Última Hora, 01/10/68, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A vida numerosa e tensa de Antonio Carlos Jobim”, Manchete, *circa* 1970, Carlos Lacerda. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A volta das Águas de Março”. Correio da Manhã, RJ, 16/02/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “A volta de Tom Jobim”. Jornal do Brasil, Música Popular, Julio Hungria, 16/04/73, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Agora, com mais calma”. Diário de Notícias, 13/10/1968, anônimo. s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Águas de Março”. Folha de São Paulo, 02/05/1972. Coluna Música Popular, por Walter Silva.
- “Águas de março”. Última Hora, 20/03/1973, Rachel de Queiroz, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Antonio Carlos Jobim: quem canta seus males espanta”. A Gazeta, 04/09/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Aqui e lá fora, o sucesso é a música de Tom”. Ele & Ela, julho de 1973, Anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “As combatidas flores de Geraldo Vandrê”. Revista Veja, 09/10/1968, p. 54.
- “As Flores do Vandrê”, Octávio Costa. Jornal do Brasil, 1<sup>o</sup>. Cad. 06/10/1968, p. 36.
- “Astros viram Estrella e Elis está no júri do FIC”. O Jornal, 02/10/68, anônimo, p. 5. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Avant Première”. Veja, 04/02/1976, Antonio Chrysóstomo. Seção Música, pág. 70

- “Bolsa POP”. Revista POP, São Paulo, junho de 73, p. 8-9. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Bossa Nova, a importância é histórica”. Jornal do Brasil, 08/12/1970, s/p. Coluna Música Popular, por Julio Hungria. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Bossa Nova: colônia do Jazz”, Nelson Lins e Barros. Revista Movimento, Número 4 – Maio de 1963
- “Brincadeira séria”. Veja, 01/05/1974, Sílvio Lancellotti, p. 97-98.
- Carta de “PR”, 18/11/1970. Arquivo IACJ, Coleção Correspondência, código cp00424.
- “Clarice Lispector entrevista Tom Jobim: minhas sinfonias estão inéditas”; Jornal do Brasil, 03, 10 e 17/07/1971. Disponíveis em: <http://www.jobim.com.br/entrevistas/lispector/lispector.html>, acesso em 20/06/2007.
- “Costa e Silva repudia ofensas intoleráveis às Fôrças (sic) Armadas”. O Globo, 03/10/68, capa.
- “Costa e Silva repudia ofensas intoleráveis às Fôrças Armadas”. O Globo, 03/10/68, capa.
- “De músicos e autores”. O Globo, 15/05/75, Nelson Motta, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Depois da vitória”. O Cruzeiro, 19/10/1968, Jorge César, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Depois de quase seis meses na Europa, Tom Jobim só quer o convívio dos amigos”, Jornal do Brasil, 23/09/1969, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Destaque JP”. Jornal da Tarde, 21/07/1972, pág. 18.
- “Direito autoral: minha briga já está começando”. Última Hora, 21/03/73, Coluna Lobo Bobo, Ronaldo Bôscoli, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Direito Autoral”. Jornal do Brasil, 31/03/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Disco de Bolso: A volta de Tom Jobim”. Julio Hungria, Última Hora, *circa* maio/72, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Dois acordes, uma canção”, O Globo, 02/10/68, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Elis acusa o júri de covardia”. O Jornal, 02/10/68, capa e p. 5. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Elis e Tom, num disco muito especial”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 17/04/74, p. 31;
- “Elis, equilíbrio”. Jornal da Tarde, 31/05/72, Maurício Kubrusly, p. 21.
- “En petit comité » O Globo, 31/08/1976, Nelson Mota, p. 36. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Encontro da música terá Chico, Tom e Villa-Lobos”. A Notícia, 17/10/1968, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Erudito/Popular”, Jornal do Brasil, anônimo, não datado. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Esnobada”. Visão, 11/10/1968, anônimo, p. 80, coluna Música.
- “Festival (1)”. Diário de Notícias, 02/10/68, Nestor de Holanda, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa
- “Festival, Festival! Por que nos persegues?”. Jornal do Brasil, Caderno B, Mauro Wolff, 02/10/68, p. 2.
- “Gramado elege à luz de velas ‘Toda nudez será castigada’ o melhor filme. Jornal do Brasil, 15/01/73, anônimo, p. 16.
- “Já saiu o Urubu de Tom”. Hit Pop, maio/1976, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Jobim dá a volta por cima e volta à natureza”. O Pasquim, 05/06/73, Tárík de Souza, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Jobim nu”. Jornal do Brasil, 11/06/73, Coluna Música Popular, Julio Hungria, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Jobim: uma nova experiência com o LP Matita Perê”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 07/06/73, anônimo, p. 03. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.



- “Latin American”. The Gramophone, julho 1966, anônimo, p. 87. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Lobo Bobo”. Última Hora, RJ, Coluna Ronaldo Bôscoli, p. 1, 14/02/73. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Marzagão desmente que SNI tenha vetado apresentação de Vandrê no Maracanãzinho”. Jornal do Brasil, 04/10/68, 1º. Caderno, p. 13.
- “Matita Perê traz Tom Jobim”. Folha da Tarde, 10/05/73, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê, o Brasil de Antonio Carlos Jobim Brasileiro de Almeida” (sic). O Estado do Paraná, 29/07/73, coluna Música Popular, Aramis Millarch, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê, o novo LP de Tom Jobim”. Notícias Populares, SP, 04/03/73, Coluna Caixa de Música, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê/Tom Jobim”. Diário de Pernambuco, Recife, 28/05/73, Coluna Ronda do Disco – Fernando Spencer, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê”, Folha da Tarde, 18/05/73, coluna Musicalia, p. 18. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê”. A Notícia, Rio de Janeiro, 21/05/73, Discos Populares, Jonas Vieira, p. 8. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê”. A Tarde da Bahia, Salvador, 18/05/73, Luis Carlos Bittencourt, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê”. Jornal de Brasília, 06/06/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Matita Perê”. O Jornal, 05/04/73, Coluna Discos, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa
- “Melhor do Semestre”, Walter Silva, Folha de São Paulo, 25/07/1972.
- “Música e música popular”. Jornal do Brasil, 05/11/1968, Renzo Massarani, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Música e Política”. Jornal do Brasil, 01/10/68, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Música popular e suas bossas”. Movimento, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, Néelson Lins e Barros, out. 1962.
- “Não é um disco popular, mas é de Tom Jobim”. Última Hora, (SP), 14/05/73, anônimo, s/p.; Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “No deserto negro lá, quero ver você, você me pegar”. Última Hora, 10/05/73, Tarso de Castro, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “No disco Matita Perê, Tom Jobim de alma aberta”. O Globo, 22/04/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Novo disco de Jobim”. A Gazeta (SP), 11/05/73, Anônimo, p. 15 Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Novo disco de Tom Jobim”. O Globo, 09/05/73, p. 15.
- “O amadurecido e requintado Tom Jobim continua falando de nuvens e pássaros” Jornal da Tarde, São Paulo, 25/05/73, Maurício Kubrusly, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O americano ouviu, gostou e quer mais”. O Globo, 21/11/67, Joffre Rodrigues, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O Bom Tom”. A Cigarra, junho de 1967, Lourdes May, p. 92-93. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O canto de guerra da música brasileira”. Revista Visão, 14/09/67, seção música, p. 32-42, anônimo. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O novo de Tom”. O Globo, 12/03/76, anônimo, p. 31.
- “O sabiá comanda o espetáculo”. Manchete, 19/10/1968, João Luis de Albuquerque, p. 18-19.

- “O Tom do Festival”. Revista O Cruzeiro 12/10/1968, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O tom do Tom no jogo da verdade”. Manchete, não datado, anônimo, p. 34-36, Arquivo IACJ, Coleção Imprensa
- “O Tom que faltava”. Diário de Notícias, 19/09/65, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “O Urubu decola. E se perde no meio do mato”. Veja, 22/09/1976, Tárík de Souza, p. 119.
- “Os melhores do ano”. Veja, 29/12/76, Seção Música, vários, p. 118.
- “Ouvir toda vida”. Última Hora, 25/03/73, coluna Discos, Tarso de Castro, p. 8. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Panorama Político de 68”. Visão, 06/12/1968, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Por que o Tom é nosso”. Revista Querida, no. 382, Janeiro/1970, Diana Bethlem, p. 1-10.
- “Pré-inverno”. Jornal do Brasil, 15/05/1973, Carlos Drummond de Andrade, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Quem avisa amigo é”. Jornal do Brasil, 02/10/68, Caderno B, José Carlos Oliveira, p. 03.
- “Respeitem Tom Jobim”. Diário de Notícias, 06/10/68, 2ª. Seção, Hugo Dupin, p. 08.
- “Sabiá na primavera”. Diário de Notícias, 01/10/68, 2ª. Seção, Coluna Música Popular, Haroldo Costa, p. 2.
- “Será que Tom Jobim tem o direito de ser tão chato?”. A Gazeta, Vitória (ES), 20/05/1973, Amylton de Almeida, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Sinatra e Tom Jobim”. Última Hora, 22/05/67, Coluna Sérgio Porto, p. 11.
- “Sinfonia Inacabada”. Jornal do Brasil, 19/11/1968, Caderno B, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Som de Hoje – Tom Jobim”. Diário de Notícias de 16/05/73, Luis Carlos Cabral, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom e o pássaro”. Jornal do Brasil, 22/04/1972, Carlos Drummond de Andrade, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim – Urubu”. Jornal de Música, agosto/1976, Ana Maria Baiana, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim agora avô tem saudades das cobras de Ipanema”. O Globo, 01/03/73, s/p., Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim continua na crista da onda com suas antigas canções, que agora foram gravadas por Tonny Bennet”. Última Hora, 05/11/66, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim fala de seu disco”. Notícias Populares (SP), 12/05/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim gravou LP em N. Iorque e voltou ao Rio”. Diário de Notícias, Porto Alegre, 16/02/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim retorna ao Rio após ter gravado em Nova Iorque disco ‘brasileiro’”. Diário de Notícias de Salvador, 16/02/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim Sinfônico”. Fatos & Fotos, anônimo, janeiro/1976, p. 12-14. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim, agora em letra e música”. Jornal da Tarde, 20/05/1972, Maurício Kubrusly, p. 20.
- “Tom Jobim: a volta do sabiá”. Fatos & Fotos, 09/04/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim: com quem canta o sabiá”. Manchete, 12/10/1968, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom Jobim: das sutilezas às mirabolâncias”. Tribuna da Imprensa (RJ), 24/07/73, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom lança Matita Perê”. Folha de São Paulo, 10/05/1973, anônimo, p. 43.

- “Tom volta este mês”, Última Hora, 05/11/1966, anônimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom, dez anos depois, com Elis”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 03/10/74, p. 29.
- “Tom”. A Notícia, 22/09/73, Jonas Vieira, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Tom-Sinatra à luz da realidade”. Última Hora, Coluna Discos Populares, Juvenal Portela, não datado, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa
- “Um Brasileiro de Almeida”. Não especificado. Sérgio Cabral, *circa* 12/1973, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Um certo Senhor Jobim”. Jornal do Brasil, 02/07/73, Caderno B, Fernando Sabino, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Urubu: todos os tons”. O Globo, 03/10/76, Nelson Mota, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Vandrê e o Sabiá”. Diário de Notícias, 03/10/68, Coluna Rubem Braga, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.
- “Ziguezague”. Jornal do Brasil, 01/05/73, Coluna Zózimo, s/p. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa

### Discografia

- ANISIO, Chico. *Baiano e os novos Caetanos*. Companhia Industrial de Discos, LP 1974.
- ARIEL, Marcos. *Piano com Tom Jobim*. TBC, CD, 2006.
- BASTOS, Vânia. *Canções de Tom Jobim*. Caravelas, CE, 2006.
- BETHANIA, M. *Chico e Bethania juntos ao vivo*. Philips, LP 1975.
- BONFA, L. & GETZ, S. *Jazz Samba Encore*. Polygram/Verve Records, CD B0000046WB, 1990 (1963).
- BRUBECK, Dave. *Time Out*. Columbia, LP CS 8192, 1959.
- BUARQUE, C. & VELOSO, C. *Chico & Caetano juntos e ao vivo*. Philips, LP 1972.
- BUARQUE, Chico. *Construção*. Philips/Phonogram, LP 1971.
- BUARQUE, Chico. *Paratodos*. Sony, CD, 1993.
- BYRD, C. & GETZ, S. *Jazz Samba*. Polygram/Verve Records, CD 1997 (1962)
- CARAMURU, Fabio. *Tom Jobim por Fabio Caramuru*. MCD, CD, 2007.
- DE MORAIS, V. & TOQUINHO. *Vinícius & Toquinho*. Philips/Phonogram, LP 6349 090, 1974.
- DELANNO, Cris. *Clássicos de Tom Jobim*. TRA, CD 2006.
- GIL, G. & BEN, J. *Gil & Jorge – Ogum/Xangô*. Philips, LP 1975.

- GILBERTO, J. & GETZ, S. *Getz/Gilberto*. Polygram/Verve Records, CD 810 048 – 2, 1989 (1963).
- GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, LP MOFB 3073, 1959.
- GNATALI, Radamés. *Meu amigo Tom Jobim*. JVC/Victor, CD, 2007.
- JOBIM, Antonio Carlos. *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*. Warner Brothers #1611 (1964).[LP]. Para a reedição em CD: WSM #9362463152 (2001).
- \_\_\_\_\_. *A certain Mr. Jobim*. Warner. EUA, 1965, Cd.
- \_\_\_\_\_. *Stone Flower*. A&M Records, CTI Label. EUA, 1970, Cd. Legacy/Epic 20045480. Reedição em CD, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Tide*. A&M Records SP 3031(1970). [LP]. Para reedição em CD: Verve 543 500-2. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Wave*. A&M Records, CTI Label. EUA, 1967, Cd.
- \_\_\_\_\_. *The composer of Desafinado plays*. Verve V6-8547. USA 1963.
- \_\_\_\_\_. *Caymmi visita Tom*. CD Universal Music 04228489662. Reedição do original em LP Elenco ME-17, de 1964.
- \_\_\_\_\_. *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Reprise Records/Philips RLP 77.006.
- \_\_\_\_\_. *Matita Perê*. Polygram 826 856 2 (1973).
- \_\_\_\_\_. *Urubu*. Warner 7599-25860-9. (1976).
- LYRA, Carlos. *Depois do carnaval. O Sambalção de Carlos Lyra*. Philips, LP 630 492, 1963.
- MORAES, Pedro. *Tempo do Mar*. Pedro Moraes, Dora de Oliveira e Gilberto Loureiro. Música de Tom Jobim, Paulo Jobim, Sergio Fayne, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Geraldo Carneiro. Arquivo IACJ, Coleção Áudio e Vídeo.
- PASQUIM. Disco de Bolso Ltda. Ano 1, no. 1, maio/1972.
- REGINA, E. & Miele. *Elis & Miele*. Philips/Polygram, CD 558 030 – 2, 1998 (1970).
- REGINA, E. & RODRIGUES, J. *Dois na Bossa*. Philips/Polygram, CD, 811 219-2, 1998 (1965).
- \_\_\_\_\_. *Dois na Bossa no. 3*. Philips/PoliGram, CD M-522 663-2, 1967.
- REGINA, Elis. *Aquarela do Brasil*. Philips/Polygram, CD 1998 (1969).
- \_\_\_\_\_. *Ela*. Philips/PoliGram, CD 811 469-2, 1998 (1971).
- \_\_\_\_\_. *Elis Especial*. Philips/Polygram, CD 811 220 – 2, 1998 (1968).
- \_\_\_\_\_. *Elis Regina in London*. Polygram, CD 558 264 – 2, 1998 (1969).
- \_\_\_\_\_. *Elis*. Philips/Polygram, CD 1998 (1972).

\_\_\_\_\_. *Poema de Amor*. Continental, LP 1962.

\_\_\_\_\_. *Viva a Brotolândia*. Continental, LP 1962.

REGINA, R. & JOBIM, T. *Elis & Tom*. Philips/Polygram, CD 824 418 – 2, 1998 (1974).

RICARDO, Sérgio. *Um Sr. Talento*. Elenco, LP ME-7, 1964.

VÁRIOS. *Songbook Ary Barroso*. Lumiar Discos, CD LD-003/95, vol. 1, 1995.

VÁRIOS. *Temporada de verão - Ao vivo na Bahia* (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil). Philips/Phonogram, LP 1974.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips, LP 1972.

### Bibliografia

ADORNO, T. W. *Sobre música popular*. In: Theodor W. Adorno. São Paulo:Ática, 1986. *Grandes Cientistas Sociais*, no. 54, org. Gabriel Cohn, 1986, tradução de Flávio Kothe.

\_\_\_\_\_. *Idéias para uma sociologia da música*. In: Os Pensadores, São Paulo:Abril, 1978.

ADORNO, T. W. \_\_\_\_\_. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores, São Paulo:Abril, 1978.

ANTÔNIO, I. & PEREIRA, R. *Garoto: Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1982.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.

ARAÚJO, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade*. In: Revista Brasileira, Número 4 - Janeiro de 2000.

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

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Edição Revista. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2006.

- BAIA, Silvano Fernandes. *Estudos sobre a música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007.
- BARBOSA, V. & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Bossa and Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music*, *Ethnomusicology*, xvii, 1973, p. 209–233.
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Institute of Latin American Studies. University of Texas at Austin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira*. *Latin American Music Review*, volume 27, Number 1, Spring/Summer, p. 69-78. University of Texas Press: Austin, 2006.
- \_\_\_\_\_. *State of Research of Brazilian Music*. *Latin American Music Review*, volume 27, Number 1, Spring/Summer, p. 56-68. University of Texas Press: Austin, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BOJUNGA, Claudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929/1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª. Edição, 1993.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARMO Jr, José Roberto. *Eu te amo – canção de Tom Jobim e Chico Buarque*. In: Revista Casa, Vol. 3, no. 1 agosto de 2005.
- 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.
- 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.
- CAVALCANTE, B., STARLING, H. & EISENBERG, J. (Orgs.): *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CAVALCANTI, Alberto. *Música Popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: 2007.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CEZIMBRA, M., CALLADO, T., SOUZA, T. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- CHANAN, Michael. *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.
- \_\_\_\_\_. *From Handel to Hendrix – The Composer in the Public Sphere*. London: Verso, 1999.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Matita Perê*. Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007, Arthur Nestrovski, org., pp. 141-161.

\_\_\_\_\_. *Tom Jobim Épico*. Letterature D'America. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 83-101. Roma: Sapienza Università di Roma. 2008.

CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?* In: Revista de História, FFLCH-USP no. 157, 2º. Semestre/2007, p. 15-31, ISSN 0034-8309, São Paulo.

CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Editors) *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. London: Routledge, 2003.

CODATO, Adriano. *O Golpe de 1968 e o Regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas*. História: Questões & Debates, no. 40, 2004. DEHIS/UFPR.

CONTIER, Arnaldo D. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto*. Revista Brasileira de História, 18/35, ANPUH/Humanitas, 1998, p. 13-52.

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

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. *Rio Eu gosto de você canta Tom Jobim*. Letterature D'America. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 64-83. Roma: Sapienza Università di Roma. 2008.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBUSSY, Claude. *Prelude à l'après-midi d'un faune*. Three Great Orchestral Works in full score. New York : Dover Publications, 1983.

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.

DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio-culturais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro: 2010.



DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

ERNEST DIAS, Carlos. *Tom Jobim e Guimarães Rosa: Caminhos cruzados na cultura brasileira*. *Letterature D'America*. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 101-131. Roma: Sapienza Università di Roma, 2008.

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

FLÉCHET, Anais. *Aux rythmes Du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XXe. Siècle*. Thèse pour obtenir Le grade de Docteur de l'Université de PARIS 1 en histoire. Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2 vol. 2007.

FORTE, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. London: Yale University Press, 2001.

FREIRE, R. & OLIVEIRA, H. *O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim*. In: Anais do 15º. Congresso da ANPPOM, 2005, pp. 907-915.

FUBINI, Enrico. *Individualidade ou Universalidade da linguagem musical?* *Novos Estudos CEBRAP*, no. 60, julho 2001, p. 109-118.

FUENTES LIMA, Patrícia. *Antonio Carlos Jobim e a imprensa*. *Letterature D'America*. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 131-147. Roma: Sapienza Università di Roma, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Imaginário de Antonio Carlos Jobim: Representações e Discursos*. 2008, 220 pág., Tese de Doutorado, University of North Carolina at Chappel Hill.

FURTADO, João Pinto. *A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: Apontamentos para o Estudo das Relações entre Linguagem e Práticas Sociais*. Pós-História: v. 5, p. 123-143, Assis: 1997.

GALVÃO, Walnice. *MMPB: uma análise ideológica*. In: Sacos de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

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

\_\_\_\_\_. *Um mapa para se estudar Chico Buarque*. São Paulo: Revista do IEB, no. 43, setembro/2006, p. 187-210.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*, São Paulo: Cia da Letras, 2002.

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

GINZBURG, Carlo - *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro. (Org.) *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

GONZÁLES, Juan Pablo. *Los estudios de musica popular y la renovación de la musicologia en America Latina*. TRANS – Revista Transcultural de Musica, no. 12, 2008. Disponível em: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

HALL, S. & WHANNEL, P. *The Popular Arts*. London: Hutchinson, 1964.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. (Orgs.) *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim – Obras Completas*. Rio de Janeiro: 2001, Jobim Music. 5 v.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KOSTKA, S. & PAYNE, D. *Tonal Harmony – With an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 1995.
- 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.
- LE GOFF, Jacques – “História”; “Memória” e “Documento / Monumento” In: Enciclopédia Einaudi Memória-História, Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990.
- 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.
- MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- MAMMI, Lorenzo. *Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos*. Novos Estudos CEBRAP, no. 19, dezembro 1987, p. 103-112.
- \_\_\_\_\_. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos Cebrap, no. 34, nov. 1992, p. 63-70.
- \_\_\_\_\_. Popular/Erudito. In: PAIVA, M. & MOREIRA, E. (orgs.) *Cultura, substantivo plural*. São Paulo: 34/CCBB, p. 189-191, 1996.
- \_\_\_\_\_. Canção do Exílio. *Três Canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 09-30.
- MANUEL, Peter. *Music as Symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics*. Popular Music: Volume 14/2, p. 227-239. Cambridge University Press, 1995.
- MARTINS, M. & ABRANTES, P. R. (Orgs.). *3 Antônios e 1 Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

- MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas*. Rio de Janeiro: Planeta, 2007.
- McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in The Making of Modern Brazil*. London: Duke University Press, 2004.
- MEDAGLIA, Julio. *Balanço da bossa nova*. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª. Edição, 1993. p. 67-123.
- MELLO, Zuza Homem (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira – Popular*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder – do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Popular Music analysis and musicology: bridging the gap*. Popular Music: Volume 12/2. Cambridge University Press: 1993.
- \_\_\_\_\_. *Voicing the Popular – On the Subjects of Popular Music*. London: Routledge, 2006.
- MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- 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.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. São Paulo: Unicamp, 1991.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. Ensaios 30. 4ª Edição. São Paulo: Atica, 1978.
- NAPOLITANO, M. & VILLAÇA, M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História, vol. 18, no. 35. São Paulo, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *A arte engajada e seus públicos*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, no. 28, 2001.

\_\_\_\_\_. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. 2002a. Disponível em [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)

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

\_\_\_\_\_. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126 – 2004.

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Aquarela do Brasil. Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. Arthur Nestrovski (Org.). São Paulo: Publifolha, 2007a.

\_\_\_\_\_. *A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos de chumbo do regime militar (1969/1975)*. IN: SALA, M. & ILLIANO, R. (Eds.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Amsterdã/Lucca, Brepols Publishers, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *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.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1999.

NESTROVSKI, Artur. O samba mais bonito do mundo. *Três Canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31-51.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

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

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OXFORD MUSIC ONLINE. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,. Oxford University Press. Disponível em: <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

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.

PERON, I. & MOURA, P. C. *A concepção harmônica e melódica em Jorge do Fusa, de Garoto*. *Cadernos de Estudo em Análise Musical*, no. 3, outubro, p. 20-27. São Paulo: Atravez, 1990. ISSN 0103-4804.

PERRONE, C. & DUNN, C. (Editors) *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002.

PERRONE, Charles. *Masters of contemporary brazilian song*. Austin: University of Texas Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Bons tons diversos versos: Antonio Carlos Jobim, célebres letristas e a poética da Bossa Nova*. In: *Letterature D'America. Brasiliana*, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 05-27. Roma: Sapienza Università di Roma. 2008.

POLETTI, Fabio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953/1958*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História/UFPR. Curitiba: 2004.

\_\_\_\_\_. *O que vai ser de mim: A disputa por espaços e a afirmação estética de Antonio Carlos Jobim (1953/1959)*. In: *Letterature D'America. Brasiliana*, Anno XXVII-XXVIII, nn. 119-120, 2007-2008, p. 27-63. Roma: Sapienza Università di Roma, 2008.

PY, Pedro Oliveira. *Estrutura Tonal na obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Centro de Letras e Artes/Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro: 2004.

REGEV, Motti. *Popular Music Studies: the issue of musical value*. IASPM – USA. *Music Studies*, v. 4, n. 2, 1992.

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

RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração: a História dos Grandes Festivais*. São Paulo: Geração, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: *Tempo Social. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo*. 2005, Vol. 17, no. 1, pp. 81-110.

RIESMAN, David. *Listening to Popular Music*. FRITH, S. et all. (eds.). *On Record: rock, pop and written word*. London: Routledge, 1990, p. 5-13.

ROBERTS, John S. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 1979.

- ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada. Estudo dos procedimentos composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RUSSEL, Dave. *The ‘social history’ of popular music: a label without a cause?*. Popular Music (1993), Volume 12/2, p. 139-154. London: Cambridge University Press, 1993.
- SALLUM JR., Brasílio. A condição periférica: o Brasil nos quadros do capitalismo mundial (1945-2000). In: *Viagem Incompleta*. Carlos Guilherme Mota (org.). *A Experiência Brasileira (1500-2000)*. “A Grande Transação”. São Paulo: Senac, 2000, p. 405-437.
- SANCHEZ, José Luiz. *Tom Jobim: a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. Adeus à MPB. In: *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Outras conversas sobre os jeitos da canção*.
- CAVALCANTE, B. (Org), vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 22-35, 2004.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCOVILLE, Eduardo. *Na Barriga da Baleia: A Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado. Departamento de História da UFPR. Curitiba, 2008.



SOARES, Astréia. *Aquarelas Brasileiras: a exaltação nacional na música popular*. Caernos de Filosofia e Ciências Humanas. Ano VI, no. 10, Abril 1995.

STRAW, Will. *Systems of Articulation, logics of change : communities and scenes in popular music*. Cultural Studies, 5, 3, 1991, p. 368-388.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate, 2008.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

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

\_\_\_\_\_. *Todos Entoam – Ensaaios, conversas, canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação de Mestrado FFLCH/USP, São Paulo: 2001.

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 à Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

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.

\_\_\_\_\_. *Suspended Animation: movement and time in bossa nova*. London: Journal of Romance Studies, vol. 07, No. 02, Summer 2007: 75-97.

ULHÔA, Martha: *Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. 2003. Disponível em [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html).

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

WASSERMAN, M. & NAPOLITANO, M. *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.

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.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1982.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência – Literatura e Música Popular no Brasil*. In: *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 213-239.

\_\_\_\_\_. *Machado Maxixe: O Caso Pestana*. Sem Receita: Ensaios e Canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 15 - 106.

\_\_\_\_\_. *Entre o erudito e o popular*. In: Revista de História, FFLCH-USP no. 157, 2º. Semestre/2007, p. 55-73. ISSN 0034-8309, São Paulo, 2007.

ZAN, Jose Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: ECCOS – Revista Científica. UNINOVE, São Paulo: (n. 1, vol. 3): jun/2003, p. 105-122.

ZANON: Fabio. *Folha Explica: Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009.