

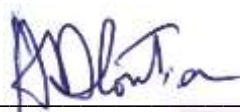
MARIA LUCIA CRUZ SUZIGAN

TOM JOBIM E A MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
(VERSÃO CORRIGIDA)

**Tese apresentada à FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO, para doutorado em HISTÓRIA
SOCIAL**

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

De acordo: _____



São Paulo
2011

Às lembranças das músicas e canções que sempre estiveram no centro da minha vida, desde a infância, construindo minha memória e minhas tendências, com meu irmão Sylvio ouvindo rádio no final da década de 1950; na adolescência já profissionalmente ao piano com meu pai ao violino e, depois, com o Ge ao contrabaixo, parceiro na música, composições, amor, trabalho e vida, desde há quase meio século.

Aos queridos filhos, Ana Luisa e Daniel que sempre inspiraram e que levam com eles como herança, a Música que vivemos.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível com a participação de uma série de pessoas. Agradeço inicialmente ao professor Arnaldo Daraya Contier que foi meu orientador também durante o mestrado, pela sua atenção, amizade, competência e dedicação durante todos esses anos, abrindo caminhos com a arte de “costurar” dados da história com as diversas linguagens da cultura. Aos professores Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano pelas excelentes sugestões apresentadas durante a qualificação. Ao querido amigo e maestro Amilson Godoy, sempre pronto a responder e discutir sobre questões ligadas ao tema durante vários encontros. Ao pianista Amilton Godoy por tudo o que me ensinou como sua aluna e pela convivência de quase vinte e oito anos de trabalho no *CLAM - Centro Livre de Aprendizagem Musical*. Ao amigo e pianista Fernando Mota pela parceria tão especial nas análises musicais e partituras. Foram várias reuniões, muitas partituras e muito trabalho. Ao amigo Marcos Mello que me incentivou a fazer o Doutorado e sempre esteve pronto para estudar junto desde o Mestrado. Ao Flávio Trovão, outro amigo e colega do curso de Doutorado, recíproco ombro amigo de todas as horas. Ao meu querido irmão Sylvio Cruz que me incentivou todo o tempo, um enorme exemplo que se doutorou aos setenta anos, sempre interessado em saber do trabalho, em debater ideias e sugerir caminhos. Um professor competente de quem muito me orgulho. Ao meu sobrinho Marcio Cruz pela constante colaboração desde o Mestrado. À minha querida irmã Maria José Cruz Fabiano, cientista social, excelente professora que sempre me ajudou principalmente nos conceitos pertinentes à área de História e nas longas conversas sobre o trabalho. À Helena Aparecida Oliveira, tia querida, preocupada em saber como ajudar e sempre trazendo recortes de jornais e revistas com artigos relacionados ao objeto de estudo. À Mariah Mascaró, professora de inglês (nativa) que se prontificou a fazer a versão do resumo para o Abstract. Ao amigo Marcos Ruivo responsável há anos pelos nossos trabalhos de gráfica e que sempre atende todas as solicitações no último minuto do segundo tempo. Agradeço a compreensão dos meus filhos, Ana Luisa e Daniel e ao meu marido Geraldo Suzigan que tanto e há tanto tempo tem sido fundamental e me ajudado em todas as jornadas dessa vida.

RESUMO

Este trabalho é um estudo da obra do compositor Antonio Carlos Jobim. Seu objetivo é mostrar a sua importante contribuição para a modernização da música popular brasileira a partir da segunda metade da década de 1950, através de análises de partituras, gravações em LPs, CDs e DVDs, livros e trabalhos acadêmicos. Analisa as referências que traz do Impressionismo Francês, particularmente da obra do compositor Claude Debussy, assim como os diálogos com as obras de Villa-Lobos e de compositores da música popular brasileira e norte americana da primeira metade do século XX. Estuda ainda, a presença constante da paisagem carioca, da beleza do mar, das florestas, da Mata Atlântica em especial, dos pássaros, da força das águas, dos rios, como elementos fundamentais na inspiração sonora em suas composições instrumentais e poéticas, em suas canções, entrevistas e livros. Mostra também um pouco da sua história e a grande preocupação que sempre teve com a preservação ambiental.

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

ABSTRACT

This work is a study of the composer Antonio Carlos Jobim's musical work. The aim is to show his important contribution to the modernization of Brazilian popular music from the second half of the 1950s, through the analysis of his scores, recordings, LPs, CDs and DVDs, books and academic papers. It analyzes the references that he brings from the French Impressionism, particularly the work of the composer Claude Debussy, as well as the dialogues from the works of Villa-Lobos and Brazilian popular music and North American composers in the first half of the twentieth century. Further studies, the constant presence of Rio de Janeiro landscape, the beauty of the sea, forests, the Atlantic Forest in particular, birds, the force of water, rivers, as sonorous key inspiration to his instrumental compositions and poetry in his songs, interviews and books. It also shows a bit of his history and his great concern about environmental preservation.

Keywords: Tom Jobim, Popular Music, Musical Aesthetics, History of Music, Bossa Nova.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
MOMENTO HISTÓRICO E JUSTIFICATIVA NA ESCOLHA DO TEMA.....	1
CAPÍTULO I. <i>WAVE - A MODERNA ONDA QUE SURTIU DO MAR</i>	20
I.1 Impressionismo e pintura.....	20
I.1.1 Claude Monet.....	21
I.2 Impressionismo e Música (Simbolismo).....	22
CAPÍTULO II. <i>ANTONIO BRASILEIRO</i>	41
II.1 Villa-Lobos.....	42
CAPÍTULO III. <i>TERRA BRASILIS</i>	50
III.1 O Instituto Antonio Carlos Jobim.....	61
CAPÍTULO IV. <i>MEUS PRIMEIROS PASSOS E COMPASSOS</i>	64
IV.1. Diálogos com a música norte-americana.....	64
IV.2. Parceiros de Tom Jobim	65
IV.2.1. Newton Mendonça.....	65
IV.2.2. Juca Stockler.....	67
IV.2.3. Alcides Fernandes.....	67
IV.2.4. Billy Blanco.....	68
IV.2.5. Dolores Duran.....	71
IV.2.6. Luis Bonfá.....	72
IV.2.7. O início da parceria Tom / Vinícius – <i>Orfeu da Conceição</i>	72
IV.2.8. Aloysio de Oliveira.....	76
IV.2.9. Marino Pinto.....	77
IV.2.10. Chico Buarque.....	77
IV.2.11. Paulo César Pinheiro	78
IV.4. O disco que fez tudo mudar.....	79
IV.5. O LP <i>Chega de Saudade / João Gilberto / Bossa Nova</i>	90
IV.6. O Concerto do <i>Carnegie Hall</i>	97
IV.7. O arranjador Claus Ogerman.....	103
IV.8. Tom e os festivais.....	105
IV.8.1. <i>I Bienal do Samba</i>	106
IV.8.2. IIIº Festival Internacional da Canção - FIC/TV – TV Globo, 1968.....	107

IV. 9. Sempre quis harmonizar o mundo.....	111
CONCLUSÃO.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	121
REFERÊNCIAS.....	129
Imprensa.....	129
Gravações e vídeos.....	132
ANEXOS.....	138
ANEXO 1 - Orfeu da Conceição - Long Play 10" - Texto da contracapa de Vinícius de Moraes.....	139
ANEXO 2 - Canção do amor demais - Long Play – Texto da contracapa de Vinícius de Moraes.....	141
ANEXO 3 - Por tôda minha vida - Long Play – Texto da contracapa de Antonio Carlos Jobim.....	143
ANEXO 4 - Memórias do Rádio - Luiz Roberto Oliveira.....	145
ANEXO 5 - Entrevista de Tom Jobim à Cleusa Maria – Jornal do Brasil, 1º de março de 1992 à Revista Qualis.....	148
ANEXO 6 - Entrevista de Tom Jobim ao jornalista Walter Silva 30 de novembro de 1994 à Revista Qualis.....	151
ANEXO 7 - CDs e DVD.....	165
Músicas citadas, Vol. 1.....	165
Músicas citadas, Vol. 2.....	167
DVD Tom Jobim.....	168

INTRODUÇÃO

MOMENTO HISTÓRICO E JUSTIFICATIVA NA ESCOLHA DO TEMA

Tom Jobim (1927-1994) nasceu no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. Morou em Copacabana e depois foi para Ipanema, bairro que mais tarde ajudou a tornar conhecido internacionalmente por sua música *Garota de Ipanema* (1962), em parceria com Vinícius de Moraes (1913-1980).

Conviveu todo o tempo com a família da mãe, os Brasileiro de Almeida, às vezes morando junto quando a situação econômica ficava difícil. Uma família diferenciada, que gostava de música, onde todos cantavam.

Num ambiente familiar como o da família Brasileiro de Almeida, o acesso a bens culturais, especialmente livros, era efetivo, favorecendo um tipo de sensibilidade cuja expressão nas atividades escolhidas pelo compositor e sua irmã não pode ser minimizada. As referências literárias acompanharam Jobim por toda a vida; algumas são feitas ao longo do depoimento¹: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino. O músico menciona também os tios violonistas e as canções que se aprendiam com os pais e avós; fora isso, o rádio era presente em seu ambiente familiar. (DIAS, 2010, p. 21)

Dois tios tocavam violão, um se dedicava mais ao repertório da música erudita, enquanto o outro à música popular. Eram frequentes os saraus com participação de amigos e artistas, onde Jobim ainda criança, ficava exposto ao som que vinha dessas reuniões.

Desde que me lembro de mim, gosto de música. Minhas primeiras lembranças me levam às cantigas de ninar que minha mãe cantava.

¹ Entrevista de Tom Jobim feita no Museu da Imagem e do Som em agosto de 1967, à Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Raimundo Wanderley, Dori Caymmi, Chico Buarque e Ricardo Cravo Albin.

Depois à calçada e às cantigas de roda. A família era grande e morávamos num casarão de dois andares ligados por aquela escada de madeira que range. Lembro-me dos meus tios tocando violão, vinham os choros e as valsas, os espanhóis, Bach e tudo o mais até que mandavam eu ir para a cama... Minha avó tocando piano, tios tocando violão, mamãe cantando e tudo o mais... (Cancioneiro Jobim, 2001, p.11)

Criado basicamente pelo avô materno Azôr, um homem interessado pelas questões ambientais, era a pessoa que o levava para subir os morros, principalmente o de *Cantagalo* e caminhar pelas matas. Mais tarde foi o padraсто Celso Frota Pessoa quem assumiu a educação dos irmãos e um dos responsáveis por ajudar Tom Jobim, a decidir pela carreira de músico, o que naquela época (década de 1940) era uma profissão muito mal vista pelas pessoas. Dizia-se que música, não dava camisa a ninguém.

Teve uma infância e adolescência feliz em Ipanema. Sempre gostou de falar em entrevistas sobre essa fase de sua vida. Uma Ipanema paradisíaca com um número pequeno de habitantes onde era possível passar o dia na praia, nadando, praticando todo o tipo de jogos e esportes junto com os amigos. Entre eles Newton Mendonça (1927-1960) que mais tarde foi um de seus mais importantes parceiros musicais.

Dia de sábado, chegavam outras pessoas que tocavam e cantavam em contracanto. Eu ficava bobo achando todo mundo craque. Depois veio a juventude, o estudo e o pavor do estudo. O professor queria as escalas, mas eu achava a praia muito mais bonita. Ia vivendo. Soprava numa gaita as musiquinhas que ia ouvindo, arranhava o violão e batucava misticamente o piano até o desespero da vizinhança. Nunca pensei em música como profissão. A música, se bem que objeto de minha paixão era um prêmio que as horas de folga oferecem. (Cancioneiro Jobim, 2001, v.1, p.11)

Além de esportes esse grupo conversava muito sobre arte e poesia. Tom Jobim já gostava muito de poesias e sabia declamar Olavo Bilac (1865-1918), Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), entre outros. Mais tarde esse grupo foi reforçado com a presença do poeta amazonense Thiago de Melo (1926).

Nessa época Tom Jobim tocava gaita e chegou a criar um conjunto formado por ele, Newton Mendonça, Marcos Konder Neto (1927) e Carlos Madeira. O grupo não teve uma vida muito longa principalmente pelo desequilíbrio musical existente entre seus participantes.

Em 1938 sua mãe, Nilza, fundou um jardim de infância que em 1946 passou a se chamar *Colégio Brasileiro de Almeida*. Alugou um piano e contratou um professor para dar aulas de música aos alunos do colégio e também para a sua filha Helena. Tom Jobim, com quatorze anos, começou a se interessar por aquele piano na garagem e iniciou os estudos com o professor, o músico Hans-Joachim Koellreutter² (1915-2005). Esse fato foi decisivo para o futuro profissional de Tom Jobim.

Koellreutter contou:

A família Jobim me convidou para lecionar para crianças. Entre elas, estava Tom. Depois me pediram para dar aulas particulares para ele, para não ensinar só teoria, mas sempre ligar o ensino ao ser humano, à formação da personalidade. (CABRAL, 1997, p. 45)

Tom Jobim confirmou em várias publicações ter estudado com Koellreutter as noções básicas do ensino musical:

² Hans Joachin Koellreutter nasceu em Freiburg, cursou a Academia Superior de Música de Berlim, estudou composição com Paul Hindemith e Kurt Thomas e fez cursos de regência e flauta no Conservatório de Música de Genebra. Em 1937 durante uma excursão à América Latina atuando como flautista de orquestra, resolveu ficar no Rio de Janeiro. Não voltou para a Alemanha, onde começou a chamar a atenção pela sua militância antinazista.

Koellreutter me ajudou muito, me ensinou as coisas básicas e, mais tarde, algo de composição e harmonia. (Cancioneiro Jobim, 2000, p. 26)

Depois dessa iniciação musical com Koellreutter foi estudar música erudita com a professora Lúcia Branco. Passou a ter um interesse tão grande pelo estudo que resolveu ser concertista. Estudou um repertório composto de obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Frédéric Chopin (1810-1849), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), entre outros.

Estudei piano sério. Você imagina, meus colegas eram o Nelson Freire, que era um garotinho, o Artur Moreira Lima, o Jacques Klein, eu, ali na General Urquiza, no Leblon, pegava o bonde, ia de Ipanema até a General Urquiza para estudar com a dona Lucia Branco. Uma baixinha, olhos verdes, branquinha, zangada. E que ensinava aquela escola francesa toda. Depois fui para o Tomás Terã. E tinha aquela outra turma do Ary Monda, Arnaldo Estrela. (Markun, 2005, p. 104)

Lucia Branco percebeu sua capacidade para compor e sugeriu uma mudança de foco, de músico de concerto para pianista e compositor.

Aos 16 anos estudou harmonia e composição com o professor Paulo Silva (1892-1967), compositor e regente muito admirado por Villa-lobos.

Este foi o primeiro contato de forma mais sistematizada com a aprendizagem musical, através do estudo da música europeia e que mais tarde lhe proporcionou um número maior de elementos e referências para compor.

Em 1947 fez sua primeira composição, uma valsa francesa nitidamente inspirada em Ravel (1875-1937). Em 1983 com letra de Chico Buarque (1944) essa música recebeu o nome de *Imagina* e fez parte do score do filme musical *Para Viver*

um Grande Amor, de Miguel Faria Jr. (1944), tendo como referência o musical *Pobre menina rica*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra. (1939)

Em entrevista a Luiz Roberto Oliveira,³ Chico Buarque conta:

O Tom dizia que era difícil fazer letra para *Imagina*, porque a música tinha sido composta como instrumental. Era quase impossível botar letra naquelas notinhas todas - na verdade, não era adequada para letra. Mas a gente estava fazendo a trilha de um filme, e eu resolvi fazer a letra pra essa música. E era difícil mesmo, mas consegui fazer. Ele estava em Nova York quando recebeu essa letra, e mandou um telegrama dizendo: "*It's very exquisite!*" Mas no fim, ele gostou muito do resultado.

Começou a cursar a faculdade de Arquitetura, no entanto, a música era a coisa mais importante da sua vida. Celso Frota Pessoa, seu padrasto, foi a primeira pessoa a acreditar, estimular e ajudar na difícil decisão de tornar-se músico. Em várias oportunidades possibilitou que Tom Jobim pudesse se dedicar mais aos estudos e trabalhar menos, mesmo quando já estava casado e com o primeiro filho.

Casou-se com Thereza Hermann em 1949 e precisava trabalhar. Iniciou seu primeiro trabalho como pianista na *Rádio Clube* cujo diretor musical era Alceu Bocchino (1918), que mais tarde também foi seu professor de piano e de orquestração. Começou a tocar piano profissionalmente nas boates de Copacabana assim como outros pianistas: Johnny Alf (1929-2010), João Donato (1934), Newton Mendonça.

Um momento de grande aprendizagem para Tom Jobim, pois precisava saber tocar um repertório amplo, composto de boleros, tangos, rumbas, canções francesas, Standards americanos e temas de filmes. Ele chamou esse período de

³ Entrevista de Chico Buarque à Luiz Roberto de Oliveira <www.jobim.com.br/chico/chico4.html> acessado em 14/09/2011

culo das trevas, pois tinha que trabalhar à noite tocando como fundo de conversa e atendendo aos pedidos de frequentadores do local. Integrava uma espécie de clube de pianistas de boates, onde um cobria a folga do outro e era possível manter um trabalho diário. Era também um ponto de encontro entre os músicos. Quando Tom Jobim tocava na boate *Vogue*, por exemplo, era possível no intervalo conversar e tomar uma cerveja com o violonista e compositor Nelson Cavaquinho (1911-1986).

Essa era a época do samba-canção, um samba com influência do bolero que fez muito sucesso entre nós brasileiros na década de 1950. Essas canções eram *sofridas*. Suas letras melodramáticas traziam a lembrança dos bons momentos que passaram e não voltavam mais, desejos de vingança e tristezas, existindo sempre uma barreira para chegar à felicidade.

Para aumentar sua renda mensal arrumou mais um trabalho como pianista no *Bar Michel* tocava rumbas, boleros, tangos, canções francesas, foxes, hits do momento e quase nenhum samba. Esse repertório era comum a todos os bares, restaurantes e boates da época onde tocou posteriormente: *Drink, Bambu Bar, Arpège, Night and Day, Casablanca*, entre outros.

Em 1953 Tom Jobim gravou sua primeira música *Incerteza*, uma parceria com Newton Mendonça. O primeiro sucesso aconteceu no ano seguinte com a canção *Teresa da Praia*, uma parceria com Billy Blanco (1924-2011). Essa música já apresentava certa leveza na letra e muitos dos elementos que iriam caracterizar a estética da Bossa Nova. Tom Jobim começava a chamar a atenção com suas composições e sutileza ao piano.

Por volta de 1954 e 1955 o bar do *Hotel Plaza* começou a ser frequentado por músicos em começo de carreira, entre eles Tom Jobim, Carlos Lyra, João Gilberto (1931), Roberto Menescal (1937), Maurício Einhorn (1932), Dolores Duran

(1930-1959) que iam escutar Johnny Alf e tocar ao final da noite. Por outro lado, Johnny Alf ia ao *Tudo Azul* para ouvir Tom Jobim tocar.

Nesses encontros de músicos todos podiam ser ouvidos e mostrar suas composições. E desses jovens músicos estava surgindo um novo som, uma música diferente daquela que fazia sucesso e era apresentada nos programas de rádio. Vinícius de Moraes disse que:

Nesse tempo ele (Tom Jobim) já tinha feito com Newton Mendonça alguns sambas como *Foi a noite* e *Outra vez*, dele só. Eu já achava algo diferente naquele som. Aquilo talvez esteja nas raízes da Bossa Nova, como a música de Johnny Alf, as coisas que o Dick Farney cantava, a interpretação de Lúcio Alves, já havia esses prenúncios do que iria acontecer depois. (Mello, 2008, p. 17)

Foi trabalhar na editora musical *Euterpe* e logo depois na gravadora *Continental* onde conviveu com a elite da música popular do momento: Pixinguinha (1897-1973), Assis Valente (1911-1958), Ary Barroso (1903-1964), Braguinha (1907-2006), Dorival Caymmi (1914-2008) e muitos outros. Também na *Continental* tornou-se uma espécie de afilhado musical do conceituado regente e compositor Radamés Gnattali (1906-1988), músico a quem sempre admirou e com quem aprendeu muito.

No aniversário de vinte e oito anos de Tom Jobim (25/01/1955), ganhou de presente de Radamés um convite para participar do programa musical da Rádio Nacional, *Quando os maestros se encontram*, para que fosse o regente da orquestra da emissora com uma composição de sua preferência. Tom Jobim escolheu uma

peça sinfônica de sua autoria, *Lenda* que havia composto em homenagem à memória de seu pai Jorge de Oliveira Jobim (1889-1935).⁴

Nessa época Radamés Gnattali, pianista, regente e compositor era o arranjador oficial da *Continental*, admirado por Tom Jobim, outro músico de formação européia e expoente da Música Popular Brasileira, com quem aprendeu muito.

Tom Jobim começou a ter suas músicas gravadas por outros artistas e aparecer no cenário musical brasileiro. A partir das composições em parceria com Newton Mendonça, Billy Blanco e principalmente Vinícius de Moraes, várias canções fizeram sucesso.

A obra de Tom Jobim está sobre um tripé: da modernidade, da brasilidade e da natureza, principalmente da paisagem do Rio de Janeiro e da Mata Atlântica.

Assim como Villa-Lobos, Tom Jobim teve a possibilidade de conviver tanto com a música de concerto quanto com as canções dos compositores populares da primeira metade do século XX o que proporcionou-lhe uma experiência importante para o desenvolvimento de sua carreira como compositor e arranjador.

Tom Jobim trouxe a música erudita para a canção popular e Villa-Lobos fez o contrário ao levar elementos da canção folclórica e popular para a música erudita. É possível dizer que Tom Jobim fez uma ponte entre a música erudita e a popular. O conhecimento de harmonia veio do estudo das obras de Bach, Chopin, Ravel, Villa-Lobos e principalmente Debussy, assim como da sua prática com instrumentação e arranjos que aprendeu com Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli (1906- 1984), Alceu Bocchino (1918), Leo Peracchi (1911-1993), entre outros.

⁴ No CD *Antonio Brasileiro (1994)*, último CD de Tom Jobim, gravou duas composições suas em homenagem a Radamés Gnattali: *Meu amigo Radamés* e *Radamés y Pelé*.

O compositor Edu Lobo⁵ (1943) lembrou de um fato que o impressionou bastante. Ainda era muito jovem e estava em determinado local com seu pai, o também compositor e jornalista Fernando Lobo (1915-1996), quando Tom Jobim chegou ao local: “Estava com meu pai e eu já conhecia o Tom de fotografias, lógico, ele já era o Tom. Estava cheio de partituras e meu pai perguntou o que é que estava fazendo com aquilo e ele disse: ‘é uma sinfonia que eu estou compondo’ Eu me lembro disso claramente, fiquei muito impressionado, porque um compositor popular terminando uma sinfonia! Isso no Brasil não fazia muito sentido ainda, não é?”

Suas canções sempre apresentaram melodias complexas e harmonias sofisticadas, difíceis de serem cantadas por pessoas não acostumadas com esse repertório. A cantora Elizeth Cardoso (1920-1990) quase recusou o convite de gravar o disco *Canção do amor demais* (1958) quando percebeu a complexidade das canções escolhidas para o disco, todas compostas por Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Para Tom Jobim, a harmonia de uma maneira geral simplificou-se e enriqueceu-se:

Muitas notas foram tiradas dos acordes. Tiraram-se as quintas que já soavam no harmônico do baixo por causa da precariedade das gravações de nossos estúdios. A gente tinha vontade que se ouvissem as vozes que a gente queria. Isso nos obrigou a uma redução de notas nos acordes. Foi o resultado de um estudo longo, com a combinação de um som de orquestra com um som de piano, com um som de voz, com um som de violão, na tentativa que aparecesse o que até então não aparecia. Não adiantava aquela massa amorfa de cem violinos. Então veio aquela economia total, uma flautinha, quatro violinos tocando em uníssono na maior parte das vezes, numa tentativa de chegar ao ouvinte uma ideia. (MELLO, 2008, p. 95)

⁵ Edu Lobo, DVD *Maestro soberano*, vol. 1, 2006.

O compositor Sérgio Ricardo (1932) contou que em determinado momento ficou no lugar de Tom Jobim, como pianista no *Posto Cinco*. Havia estudado música erudita e tinha uma técnica bastante desenvolvida de estudo de piano. Gostava de tocar o repertório do pianista norte-americano Carmen Cavallaro⁶ (1913-1989).

No dia seguinte, Tom Jobim foi falar com ele:

Eu acho muito bacana tudo isso, mas cadê a harmonia que você podia fazer? Aí sentou ao piano e mostrou a mesma melodia – eu lembro bem, era o *Feitiço da vila* – com uma harmonia que ele fazia. Com muita paciência ele me mostrou como se encadeavam aqueles acordes de nonas e décimas primeiras. Fui vendo um mundo novo dentro da música. (IBIDEM, 2008, p. 27)

Sua forma de tocar piano e harmonizar as canções também chamava a atenção das pessoas que estavam próximas, todos queriam ver que acordes Tom Jobim fazia. Numa época em que tudo era novo, não existiam partituras escritas com aquele tipo de som, como os *songbooks* atuais e também não era possível estudar música popular em escolas de música tradicionais, pois eram voltadas especificamente para o ensino da música erudita. Os músicos tinham que aprender através da escuta dos discos ou observando, por exemplo, como é que outros pianistas tocavam os acordes, que tipos de distribuição utilizavam para conseguir determinado resultado sonoro. Segundo Lobo (2006): “Tom Jobim é dono de um estilo. É tudo. Aquele piano só existe na mão do Tom, você pode tentar, no máximo copiar, mas quem inventou foi ele. Aquele piano de poucas notas, de improvisos de poucas notas.”

⁶ Carmen Cavallaro aperfeiçoou seus conhecimentos de música erudita na Europa. Ao retornar aos Estados Unidos resolveu trocar a música de concerto pela popular. Apresentava um grande domínio técnico e os arranjos para piano tinham como característica a utilização de muitas notas.

Nelson Motta⁷ (1944), jornalista e compositor, afirmou que: “a complexidade da Bossa Nova - sua riqueza melódica e harmônica - foi nos primeiros tempos um fator que distanciou ou que dificultou a popularização da Bossa Nova. É uma música difícil, de muitos acordes, de harmonias complexas, não era uma coisa de sair assobiando, como era uma coisa da música popular (da época), então isso dificultou a Bossa Nova no início.”

Tom Jobim sempre esteve entre os mais importantes cancionistas do século XX. Dominou também a técnica de escrever e muitas de suas canções, têm letras de sua autoria. Chico Buarque afirmou em várias oportunidades que Tom Jobim era o melhor letrista dele mesmo. Quando ele pedia para outro compositor escrever a letra, de alguma forma já sugeria alguns caminhos, dizia pequenas frases e era difícil para a pessoa que iria compor a letra. Chico Buarque falou sobre a canção *Retrato em branco e preto*, a primeira parceria com Tom Jobim. Inicialmente a música tinha o nome de *Zíngaro*.

Quando o Tom me deu essa música (Zíngaro) para fazer letra... engraçado que nesse comecinho não sei se era uma impressão minha ou se era real, eu tinha impressão que ele estava me dando uma força, ele insistia muito para eu fazer a letra - porque comparando com outras músicas que ele fez mais tarde, quando a gente já tinha uma amizade maior, era mais difícil fazer letra para o Tom, porque ele interferia demais. Nessa letra ele não interferiu nada⁸.

Castro (2001) escreveu que não é por acaso que muitas de suas maiores canções tenham letras suas, com verdadeiros achados imagéticos e sonoros: *Corcovado (Quero a vida sempre assim/ Com você perto de mim/ Até o apagar da*

⁷ Nelson Motta, DVD *Maestro soberano*, vol. 3, 2006

⁸ Entrevista de Chico Buarque ao jornalista Luiz Roberto de Oliveira:
<<http://www.jobim.com.br/chico/chico.frame.html>> - acessado em novembro de 2011

velha chama); *Fotografia* (*E uma grande lua saiu do mar/ Parece que esse bar já vai fechar*); *Wave* (*O resto é mar/ É tudo que eu não sei contar*) ; *Águas de março* (*É madeira de vento/ Tombo da ribanceira/ É o mistério profundo/ É o queira ou não queira*); *Lígia* (*Esqueci no piano/ As bobagens de amor/ Que eu queria dizer*); *Luiza* (*Rua, espada nua/ Bóia no céu, imensa e amarela/ Tão redonda lua*) e tantas outras.

Sant'Anna, (1986) coloca Tom Jobim como um dos melhores letristas do período da Bossa Nova: “mais direto, mais espontâneo, menos literário e acredita que os críticos absorvidos pela sua música pouco se detinham em sua letra, sempre em progresso e renovadora.”

Este trabalho pretende estudar e analisar algumas músicas da obra do compositor Antonio Carlos Jobim, com o objetivo de demonstrar os diálogos que teve com o Impressionismo Francês (Simbolismo), particularmente com a música do compositor francês Claude Debussy; com o Modernismo, especialmente com a obra de Villa-Lobos; com a música norte-americana e a produção da música popular brasileira da primeira metade do século XX.

A importância de Jobim na construção da moderna música popular brasileira da segunda metade século XX e a presença constante de elementos da paisagem carioca, do mar, das florestas, da mata Atlântica em especial das águas, dos rios, desde as suas primeiras composições.

Em sua obra, a complexidade harmônica, a leveza, a sutileza e a delicadeza das melodias e letras, foram pontos de referência para os compositores da música popular brasileira, principalmente para os chamados compositores da segunda geração da Bossa Nova, entre eles Edu Lobo (1943) e Chico Buarque (1944).

Tom era um homem plural. Os estudos, textos e documentos que guardou, apontam para variadas áreas de interesses: ecologia, poesia, urbanismo, arquitetura, amor e, claro, música. Ele guardou o que produziu, o que conseguiu reunir dos amigos e autores que admirava. Acumulava com fins diversos: para registrar o que estava pronto; para voltar a trabalhar o que ainda não era do seu gosto (verifica-se que o esboço é um tipo de documento facilmente encontrado); para comprovar seus direitos; e também pelo orgulho daquilo que ganhou, fossem prêmios, produção de terceiros ou cartas de fãs. (CRUZ, 2008, p.81-82)

Esse trabalho foi dividido em quatro capítulos:

Capítulo I – *WAVE - A MODERNA ONDA QUE SURTIU DO MAR*⁹ - A modernidade teve início com as transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas do século XIX, onde houve certa ruptura com o passado e abriu novas possibilidades para a pesquisa artística moderna. O Impressionismo Francês, movimento criado em Paris entre 1860 e 1870, voltado inicialmente para a pintura, mas que vinte anos depois, em 1894, se estendeu também para a música. Um dos representantes do movimento, Claude Debussy utilizou em suas composições escalas que não faziam parte do sistema tonal, inspirando compositores de muitos países que começaram a pesquisar o folclore musical. Em decorrência do contato direto com a obra de Debussy ou indiretamente através de Villa-Lobos, foi possível observar vários aspectos do Impressionismo presentes na obra de Tom Jobim.

⁹ O nome dos capítulos teve como referência os discos de Tom Jobim. Por exemplo: o título do primeiro capítulo, inspirado em *Wave*, ficou: *Wave - A moderna onda que surgiu do mar*, porque o assunto trata das referências europeias que chegaram no começo do século XX, do além mar.

Capítulo II – *ANTONIO BRASILEIRO* - No início do século XX, Villa-Lobos, Mario de Andrade (1893-1945) e outros intelectuais se preocuparam em buscar uma música brasileira, tendo como base as raízes folclóricas do Brasil.

A produção significativa da obra de Villa-Lobos foi uma constante inspiração e importante referência na obra de Tom Jobim que foi possível identificar, comparando trechos das composições de ambos.

Capítulo III – *TERRA BRASILIS* - A música de Tom Jobim teve como inspiração a paisagem e o cenário proporcionado pela cidade do Rio de Janeiro. Segundo ele, *sua obra deve muito às árvores, montanhas, ao mar, costa, aos pássaros e, naturalmente, não podemos esquecer a mulher brasileira que também faz parte da ecologia*. O Sítio de Poço Fundo foi um local de muita inspiração, onde compôs suas canções mais importantes: *Dindi, Chovendo na roseira, Águas de março* e tantas outras.

Capítulo IV. *PRIMEIROS PASSOS E COMPASSOS* - Neste capítulo estão os principais parceiros e composições: de Newton Mendonça, seu primeiro parceiro, passando por Billy Blanco, Luis Bonfá (1922-2001), Vinícius de Moraes, Chico Buarque, entre outros. O surgimento da Bossa Nova que consistiu em certa ruptura com o período anterior trouxe mudança na forma de cantar, nas letras das músicas, no enriquecimento harmônico e na sutileza rítmica; a apresentação no *Carnegie Hall* e suas consequências para a vida profissional de Tom Jobim e sua participação nos festivais da música popular.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, constatou-se um número grande de novas publicações, livros e trabalhos acadêmicos ¹⁰ sobre a obra de Tom Jobim, lançados a partir de 2005. Esse fato veio de encontro principalmente ao grande interesse demonstrado pelas comemorações dos cinquenta anos da Bossa Nova.

Sergio Cabral em seu livro *Antonio Carlos Jobim – Uma biografia*, de 1997 caracterizou o compositor, como quem definiu o melhor rumo para a música popular brasileira a partir da década de 1950.

Pra lá de um magnífico criador, foi um inovador. Se somarmos a essas virtudes o personagem encantador das mesas de bar, o lutador pioneiro e insistente na defesa da ecologia, o apaixonado pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil, o criador de frases, o homem bonito e charmoso, o declamador de poesias e o cidadão do mundo, o resultado será Antônio Carlos Jobim. (CABRAL, 1997, p. 7)

¹⁰ALBUQUERQUE, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação de mestrado em História, Política e Bens culturais. CPDOC. Rio de Janeiro, 2006.
 BARBOSA, Camila Cornutti. *A Bossa Nona, seus documentos e articulações: um movimento para além da música*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2008.
 CARAMURU, Fabio. *Aspectos da interpretação pianística na obra de Tom Jobim*. Mestrado em Artes (ECA/USP), 2000.
 CRUZ, Gleise Andrade. *De Olho na Eternidade: a formação do arquivo pessoal de Antonio Carlos Jobim*. Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais (CPDOC/FGV), 2008.
 DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação socioculturais*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.
 DIAS, Carlos Ernest. *Antônio Carlos Jobim: Imagens e relações entre Matita-Perê e Águas de março*. Mestrado em Ciência da Arte (IACS/UFF), 2004
 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.
 PIANTA, Carlo Machado. *A gênese da Bossa Nova: João Gilberto e Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
 POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira (1953-1958)*. Dissertação de Mestrado em História (UFPR), 2004.
 _____ *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*. Tese de Doutorado em História Social, USP, 2010.
 PY, Pedro Oliveira. *Estrutura tonal na obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. Mestrado em Música (EM/UFRJ), 2004.
 ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada, estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2008.
 TINÉ, Paulo José. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom*. ECA-USP, São Paulo, 2001.
 VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. Dissertação de Mestrado em História, UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2008.
 BOLLLOS, Líliliana Harb. *Bossa Nova e crítica – Polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume Editora, 2010. – Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, 2006.
 HAUDENSCHILD, André Rocha. *Alegria selvagem – a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2010. Dissertação de Mestrado em Literatura, na Universidade Federal de Santa Catarina, SC, 2010.

No começo dos anos 1950 os bares, boates e inferninhos de Copacabana, passaram a concentrar músicos e instrumentistas que se identificaram com a modernização da música popular brasileira. É na noite que a música popular começa a se modificar e nesse contexto Tom Jobim inicia sua vida profissional.

Cabral (1997) escreveu toda a biografia do compositor desde o nascimento, a vida em família, a perda do pai, o início da aprendizagem de música, o começo da vida profissional e o desenvolvimento de sua carreira musical até sua morte em dezembro de 1994.

Afirma que quando começou a escrever este livro, ficou sabendo que a escritora Helena Jobim, irmã do compositor, estava escrevendo o livro *Antonio Carlos Jobim – um homem iluminado*. Decidiu então que não iria mais escrever, mas ao conversar com a autora, foi estimulado a terminar o livro. O livro de Helena Jobim foi lançado em 1996 e o de Sérgio Cabral em 1997.

Os dois apresentaram a biografia completa do artista. O de Helena Jobim com características próprias e importantes de quem esteve muito próxima, conheceu detalhes e participou de cenas da família e do cotidiano do compositor.

Em 1995 foi lançado o livro *Tons sobre Tom*, de Márcia Cezimbra, Tessy Callado e Tárík de Souza. Começou a ser escrito em 1992 com entrevistas de parceiros, amigos e do próprio compositor, acompanhados de textos de apresentação e fotos. Os depoimentos foram colhidos individualmente e montados de acordo com um tema escolhido. Após a morte do compositor algumas entrevistas foram refeitas ou ampliadas e acrescentadas ao livro, dividido entre *o homem e o músico*.

Conforme Carlos Lyra:

Eu gostava de música americana, não gostava de música brasileira. O Tom conseguiu fazer o equilíbrio harmonicamente. A junção dele com o João Gilberto possibilitou uma nova forma de tocar um samba mais urbano. Eles fizeram a música dos universitários, a juventude ganhava sua tradução sonora. A vitória da Bossa Nova foi um triunfo da classe média. Não o classicismo burguês da classe média, mas o acesso ao impressionismo, à cultura, com que a classe média do mundo inteiro se sentiu identificada. (CEZIMBRA, 1995, p. 155)

Mello lançou novamente em 2008 o livro *Eis aqui os bossa-nova* (1ª edição em 1976, esgotada). São depoimentos colhidos das principais figuras do movimento em 1968, dez anos depois do início da Bossa Nova.

Estávamos em 1968. Assim eles próprios puderam narrar episódios que tinham participado de algum modo, além de analisar, com a profundidade que a distância do tempo favorece, esse período tão intensivo da música brasileira. Podiam contar a história de que eram protagonistas, a história da Bossa Nova. (MELLO, 2008, p. 9)

O critério para a escolha dos entrevistados foi fundamentado na participação como músico, em sentido amplo, nos acontecimentos marcantes desse período. O livro focalizou um período de dez anos fundamentais na música popular brasileira, de 1958 a 1968.

Os dados para esse trabalho foram baseados em depoimentos e entrevistas do próprio autor, de outros músicos e de personalidades ligadas à área. Foram pesquisados e analisados livros, trabalhos acadêmicos, textos de jornais e revistas,

programas de TV, partituras, gravações em LPs, CDs, DVDs de Tom Jobim e outros artistas que nessas últimas cinco décadas, vêm interpretando sua obra¹¹.

O *Zimbo Trio* grupo instrumental formado em 1964 teve como primeiro sucesso *Garota de Ipanema*, música que até hoje faz parte obrigatória do repertório do trio. O pianista Amilton Godoy afirmou¹² que a introdução que escreveu para *Garota de Ipanema* em 1964 e que fez tanto sucesso, foi inspirada num trecho do *Ciclo Brasileiro* de Villa-Lobos. Em 1988 e 1995, lançaram dois CDs somente com composições de Tom Jobim. O primeiro foi o LP (e depois CD) *Zimbo Trio e o Tom*, lançado pela *CLAM Discos*, em 1988¹³ e o segundo *Caminhos cruzados – Zimbo Trio interpreta Tom Jobim*¹⁴ lançado em 1995, pela *Moovieplay*. No verso da capa deste CD, Luiz Chaves, contrabaixista do trio na época, disse: “Quase sempre incluímos três ou quatro músicas dele (Tom Jobim) a cada disco. As músicas do Tom vêm feitas de uma maneira muito bonita. Já trazem uma harmonia, uma melodia, uma indução rítmica. O disco é simples e leve dentro do espírito da música do Jobim. O Tom Jobim sempre fez a música por excelência, por isso nos afinamos com ele.”

Tom Jobim aprendeu a escrever arranjos e orquestração com Lyrio Panicalli, Alceu Bocchino e outros durante gravações em estúdios. Também estudou

¹¹ O tema foi escolhido porque as composições de Tom Jobim sempre estiveram presentes na vida da autora deste trabalho desde a infância e depois profissionalmente como pianista, compositora, autora de métodos de educação musical e professora do CLAM – *Centro Livre de Aprendizagem Musical* no período de 1975 a 2001.

¹² DVD *Amilton Godoy em Villa-Lobos - influências & comentários*. São Paulo: Arte Viva Produções Artísticas / TVG Filmes, 2009.

¹³ Fazem parte do disco as seguintes músicas: *Felicidade* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Chega de saudade* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Wave* (Tom Jobim), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Só danço samba* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Desafinado* (Tom Jobim / Newton Mendonça), *Triste* (Tom Jobim) e *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)

¹⁴ *Outra Vez* (Tom Jobim), *Caminhos Cruzados* (Tom Jobim / Newton Mendonça), *Radamés y Pelé* (Tom Jobim), *O grande amor* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Samba de Maria Luiza* (Tom Jobim), *Meditação* (Tom Jobim), *Piano na Mangueira* (Tom Jobim / Chico Buarque), *Olha Maria* (Tom Jobim / Chico Buarque), *Corcovado* (Tom Jobim), *Discussão* (Tom Jobim / Newton Mendonça), *Sabiá* (Tom Jobim / Chico Buarque), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Falando de Amor* (Tom Jobim), *Boto* (Tom Jobim / Jararaca), *Quebra Pedra* (Tom Jobim), *Brigas nunca mais* (Tom Jobim), *Ana Luiza* (Tom Jobim), *Água de beber* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *O Morro não tem vez* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), *Estrada branca* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)

orquestração nos livros de Rimsky-Korsakov (1844-1908) e Glenn Miller (1904-1994) e instrumentação com Leo Peracchi.

Na época existiam somente escolas que trabalhavam com o repertório da música erudita, não existia possibilidade de escolha e seus professores não estavam também habilitados para ensinar outro tipo de música. Onde aprender, nas décadas de 1940 e 1950, instrumentação e arranjo? Onde estudar harmonia e aprender a tocar e improvisar esse repertório mais sofisticado?¹⁵

¹⁵ As primeiras escolas que apresentaram uma abordagem diferente dos tradicionais conservatórios de música surgiram no Brasil na década de 1970. A primeira foi a Fundação das Artes de São Caetano, São Paulo. Quase ao mesmo tempo, foi fundada a segunda escola do gênero: o Centro Livre de Aprendizagem Musical – CLAM (1973) Foram seus fundadores os componentes do Zimbo Trio (1964) e o baterista Chumbinho, João Rodriguez Ariza (1935-2004), no bairro de Moema (R. Araguari, 442), cidade de São Paulo.

CAPÍTULO I. WAVE - A MODERNA ONDA QUE SURTIU DO MAR

A modernização teve início com as transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas do século XIX. Com a maior integração das sociedades e de suas economias, foi possível a circulação de ideias e culturas.

I.1. Impressionismo e pintura

O movimento impressionista representou certa ruptura com o passado e abriu novas possibilidades para a pesquisa artística moderna. Foi criado em Paris entre 1860 e 1870, apresentado pela primeira vez ao público em 1874 com uma exposição de artistas *independentes* no estúdio do fotógrafo *Nadar*¹⁶ (1820-1910). Em abril de 1874 cedeu seu estúdio de fotografia a um grupo de pintores: Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Paul Cézanne (1839-1906) e Edgar Degas (1834-1917), o que lhes possibilitou apresentar a primeira exposição do Impressionismo sem ser no *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados). Segundo Argan:

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidade frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (ARGAN, 2006, p.75).

Monet, Renoir, Sisley e Pissarro realizavam um estudo ao vivo, direto, experimental, trabalhando ao ar livre, de preferência ao lado do rio Sena. A proposta consistia em representar de maneira mais imediata, com uma técnica

¹⁶ Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon - fotógrafo, caricaturista e jornalista francês, faz suas primeiras fotografias em 1853, e tornou-se a primeira pessoa a tirar fotos aéreas, em 1858, ao sobrevoar Paris em um balão de ar quente.

rápida e sem retoques, a impressão luminosa e a transparência da atmosfera e da água, não utilizando o preto para escurecer as cores na sombra. Os pintores abandonaram os contornos, o claro-escuro e seus contrastes intensos. Passaram a utilizar mais os tons de azul, verde, amarelo, laranja, vermelho e violeta. Empregavam as cores, com frequência, em pinceladas fragmentadas e justapostas, e o olho do espectador tinha que recompor a cor desejada pelo pintor (mistura ótica dos tons).

I.1.1 Claude Monet

Claude Monet mudou-se para a cidade de Le Havre, cidade portuária em transformação industrial, onde conheceu o pintor Eugène Boudin (1824-1898) que o levou a pintar ao ar livre, uma técnica inovadora naquele momento. O encontro com outro pintor, o holandês Johan Barthold Jongkind (1819-1891) foi determinante para sua carreira, considerado responsável pela educação definitiva de seu olhar.

Monet insistia com seus amigos pintores para que deixassem o ateliê e pintassem somente diante do motivo. Um pequeno bote equipado com um estúdio lhe permitia a exploração dos cambiantes, da indecisão das cores do cenário fluvial. A ideia de que toda a pintura da paisagem tinha que ser terminada *in loco*, resultou em mudanças de hábitos e no aparecimento de novos métodos técnicos. Destacou-se em sua obra a presença constante de um dos elementos: a água.

A natureza ou o motivo muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sobre o sol ou o vento quebra o reflexo na água. O pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de tempo para misturar e combinar suas cores, muito menos para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Ele tem que fixá-las imediatamente na

sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo. Era essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, que amiúde enfurecia os críticos. (GOMBRICH, 1999, p. 518).

I.2. Impressionismo e Música (Simbolismo)

Aproximadamente vinte anos após o aparecimento do Impressionismo na pintura (1894), surgiu a primeira manifestação musical impressionista e a primeira música considerada moderna, foi a composição *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894) do compositor francês Claude Debussy (1862-1918).

Apesar de toda a sua fama e influência, Wagner, que em última análise manteve a tonalidade tradicional, não está entre os fundadores do modernismo. Mas, dois contemporâneos mais jovens, Claude Debussy e Gustav Mahler (1860-1911), imprimiram o ritmo para a libertação artística musical no final do século XIX e começo do século XX. Ambos sabiam que eram revolucionários da música embora defendessem e empreendessem revoluções muito diferentes. (GAY, 2008, p.230)

Debussy lutou durante quase toda a vida, contra o impacto que as obras de Wagner lhe causavam. Aprendeu com o compositor, mas também reagiu contra ele.

Segundo Vuillermoz (1878-1960):

Debussy estava milagrosamente de acordo com o diapasão dos pintores excitados pela conquista progressiva da luz, considerada como o elemento dominante de sua linguagem. (SERULLAZ, 1965, p.14)

Utilizou como os pintores todas as formas de fragmentação, do retalhamento, da decomposição de sons e dos timbres. Descobriu refinamentos de timbres e efeitos sonoros, utilizou em seu *Quarteto de cordas* (1893) uma

sucessão de acordes isolados, como o pontilhismo dos pintores impressionistas. É considerado o compositor da poesia simbolista e musicou entre outras as *Ariettes oubliées* e *Fêtes galantes* do poeta Verlaine. As músicas de Debussy tiveram como referência as mesmas pinceladas que Monet e os demais pintores impressionistas aplicaram sobre as telas.

Prélude à l'après-midi d'un faune (Fig. 1), poema sinfônico que se baseou na obra do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), foi publicado com ilustrações de Édouard Manet (1832-1883) e estreou em Paris na *Société Nationale de Musique* em 1894 sob a direção do compositor e regente suíço Gustave Doret (1866-1943).¹⁷ O público não resistiu a seu prazer, os críticos viram com reserva, foram mais reticentes.

Segundo Gay (2008) foi sua primeira demonstração de ousadia. Debussy se tornou um emancipador do som pelo próprio som e, como autêntico modernista, reconheceu que estava trilhando um caminho em larga medida solitário.

¹⁷ A música de Debussy e a poesia de Mallarmé inspiraram a criação de um balé por Vaslav Nijinski em 1912, *L'après-midi d'un faune*.



Primeira harmonização do tema.



Outras harmonizações dos dois primeiros compassos (o tema permanece semelhante e no mesmo tom, com ligeiras variantes rítmicas).

Fig. 1 – Trecho da partitura *L'après-midi d'un faune* (Debussy)¹⁸

Segundo Candé (2001) “a música moderna desperta com *L'après-midi d'un faune*.”

A composição *Prélude à l'après-midi d'un faune*, abriu uma nova concepção de criação musical. Começa com uma melodia na flauta descendo um trítono¹⁹ e voltando a subir. A harmonia varia ao longo do trítono até parar num acorde de si bemol maior com sétima menor, um acorde dominante. A flauta repete a mesma melodia e acontece uma nova harmonia. Assim:

Debussy resiste ao impulso germânico para desenvolver seu material temático: a melodia permanece estática enquanto o acompanhamento se desenvolve. Nebulosas sonoridades de tons inteiros marcam o horizonte da visão do fauno, em que as formas se dissolvem na neblina. (ROSS, 2009, p. 27)

¹⁸ CANDÉ, 2001, p. 201

¹⁹ Trítono – intervalo (distância entre dois sons) de três tons inteiros, por exemplo: de dó a fá sustenido.

Por volta de 1900 existia uma falta de interesse pela obra de Richard Wagner (1813-1883). Em 1859 foi o ano de *Tristão e Isolda*, onde o compositor chegou até as últimas possibilidades do cromatismo romântico²⁰. Diminuiu o entusiasmo dos compositores por essa música que Friedrich Nietzsche (1844-1900) definiu como “nervosa, doentia, perigosamente fascinante”. Debussy e Erik Satie (1866-1925) começaram a desenvolver alternativas e buscar uma saída ao sinfonismo beethoveniano e à ópera wagneriana.

O mais expressivo crítico da obra wagneriana, o filósofo alemão Nietzsche declarou no ensaio *O caso Wagner*:

A música precisava ser libertada do peso teutônico e conduzida de volta a suas origens populares. *Il faut méditerraniser la musique* (é preciso mediterraneizar a música). (ROSS, 2009, p. 27)

O verdadeiro rompimento aconteceu com a Primeira Grande Guerra quando Satie e vários jovens parisienses apropriaram-se do *Music-Hall*, do Ragtime e do Jazz. Em 1900 Paris se apaixonou pela música afro-americana, quando a banda de John Philip Sousa (1854-1932) tocou o cakewalk²¹ em sua jornada pela Europa. Em resposta Debussy compôs *Golliwog's cakewalk*, da suíte *Children's corner* (1906-8).

Claude Debussy (1862-1918) iniciou os estudos no *Conservatório de Paris*, aos dez anos, onde fez seus primeiros experimentos e causou estranheza aos professores.

Mesmo a contragosto suportou o ensino rigorosamente acadêmico, mas esse conhecimento no futuro significaria estender o campo da harmonia tradicional

²⁰ Não teria sido possível ir mais longe sem atravessar as fronteiras do sistema tonal de Bach – Rameau, fundamento da música do Ocidente.

²¹ Tradicional forma de música e dança afro-americana, que teve origem com os escravos no sul dos Estados Unidos.

e fazer experiências tonais que ultrapassavam os limites aceitos, sempre a serviço da sonoridade. (GAY, 2008, p. 231)

Em viagem à Rússia conheceu a música de Mussorgsky e em 1881, novamente nesse país, teve seu primeiro contato com as escalas de tons inteiros²², através da música do compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857). A escala de tons inteiros levou Debussy ao limiar do chamado atonalismo²³.

Em 1889, durante a Exposição Universal de Paris, Debussy se encantou com a obra do compositor russo Nikolai Rimsky-Kórsakov que utilizava em suas composições a escala octatônica, escala de oito sons, de tons e semitons alternados. Nesta exposição escutou assombrado a música de uma trupe teatral vietnamita com seus efeitos de gongos ressonantes e também um conjunto javanês com sua escala minimalista de cinco sons.²⁴

Em 1900 o compositor também escutava com atenção a música espanhola, em especial o *cante jondo*, música tradicional do flamenco andaluz.

O compositor russo Mussórgski (1839-1881) foi referência para o tratamento do texto por Debussy na ópera *Pelléas et Mélisande*, esboçada no início da década de 1880. Nos anos 1910 as obras francesas foram em direção ao leste e os franceses ficaram fascinados pelos russos.

²² Escala de tons inteiros – Escala constituída por seis sons com igual distância entre si (intervalos de um tom).

²³ Atonalismo: “o termo descreve a música que não se conforma com o sistema de hierarquias que caracterizam o tonal da música clássica europeia, entre os séculos XVII e XIX. As notas da escala cromática trabalham independentemente uma da outra.” (Lansky, Perle e Headlam 2001).

²⁴ No século XIX vários compositores dão forma sinfônica ou operística a temas do folclore. Costumam consultar e extrair esses temas de coletâneas escritas e publicadas a partir das convenções da notação musical do Ocidente o que nem sempre corresponde a realidade dos temas. No final do século XIX, estudiosos da etnomusicologia começam a adotar métodos mais rigorosos para fazer o registro desses temas. Com a chegada do cilindro de gravação é possível gravar as melodias e estudá-las.

No poema sinfônico *La Mer*, Debussy pretendia não tanto traçar um retrato do mar, e sim transmitir os sentimentos, talvez as associações, despertados pelo agitado espetáculo.

A obra de Debussy era uma busca delicada que se enquadrava à perfeição no mundo que os pintores e poetas modernistas buscavam, à sua maneira: a vida interior e sua respectiva representação. (GAY, 2008, p. 233).

Conheceu Igor Stravinsky (1882-1971) em 1910 na estreia de *Pássaro de Fogo*. A *Sonata para violino e piano* (1916), a *Sonata para violoncelo e piano*, o bailado *Jeux* (1912) e os *Douze Études para piano* (1915) são obras consideradas modernas, nas quais o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), o compositor italiano Goffredo Petrassi (1904-2003) e o regente e compositor francês Pierre Boulez (1925) acreditaram encontrar o *verdadeiro* Debussy.²⁵

Sempre prezou demais a sua liberdade, uma linguagem característica do modernismo e era claro seu desinteresse por grande parte do repertório admirado nos círculos acadêmicos.

A orientação revolucionária que Debussy dá à música moderna definiu-se nos cafés artísticos e nos salões literários, não nos círculos musicais, que ele não freqüenta, escapando assim das igrejinhas de todas as tendências. (CANDÉ, 2001, p. 196)

Vários aspectos do Impressionismo presentes na obra de Tom Jobim apareceram em decorrência do contato direto com a obra de Debussy ou indireto com Villa-Lobos e a música norte-americana.

²⁵ A música do bailado *Jeux* encomendada pelo empresário russo Sergei Diaguilev, é considerada uma antecipação ao estilo de Webern (1883-1945).

Jobim estudou com Hans Joachim Koellreutter os princípios básicos do ensino de música, composição e harmonia. Provavelmente foi com ele e com Villa-Lobos que descobriu não existir fronteiras rígidas entre o erudito e o popular. (Cancioneiro Jobim, vol.1, 2001, p.13).

Falar sobre a influência direta do Impressionismo em Jobim contribui para que se faça justiça à obra de um compositor que foi, por muito tempo, tachado de *americanizado* e incompreendido pelos tradicionalistas mais empedernidos da música brasileira.²⁶

Em entrevista a Chediak em 1994, Jobim disse:

(...) vi que os puristas daqui diziam que a bossa nova era em cima do jazz. Isso virou um 'jazz' danado. Quando esse pessoal dizia que a harmonia da bossa nova era americana, eu achava engraçado, porque essa mesma harmonia já estava em Debussy. Não era americana coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona de invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alteradas com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano.

Radamés Gnattali também foi acusado de falta de *brasilidade* em suas composições pela utilização do *acorde de nona*, muito presente na música norte-americana:

[Os ouvintes] Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as

²⁶ DUARTE, Luiz de Carvalho – A Estética Musical Impressionista na obra de Antonio Carlos Jobim.

críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade²⁷. (BRESSION, 1979, p. 26)

Carlos Lyra em seu livro *Eu & a Bossa* (2008) contou que conversando com Tom Jobim e mesmo observando sua obra percebeu que ambos beberam das mesmas fontes, populares ou eruditas:

Quando penso em forma, penso em formação, em influências. E não consigo imaginar arte moderna que não seja influenciada pelo Impressionismo - uma espécie de ancestral de todas as formas artísticas que lhe sobrevieram - marcadamente pintura e música. Sempre consigo encontrar vestígios de Ravel e Debussy na música de outros favoritos meus, como Stravinsky, Villa-Lobos, Gershwin e Tom Jobim. (LYRA, 2008, p. 33)

Em entrevista²⁸ Paulo Jobim falou que há muita influência do Impressionismo francês na música de seu pai. Subsequentemente ele incorpora até a influência de Stravinsky e as técnicas dodecafônicas a seus trabalhos nos discos *Matita Perê* e *Urubu*. Mas Debussy é talvez a maior influência da música erudita sobre sua obra. Na *Sinfonia da Alvorada*, obra composta para a inauguração de Brasília, o primeiro movimento tem uma técnica de harmonização e orquestração que se assemelha ao *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, em especial nos solos das madeiras, nos trêmulos das cordas, no uso da escala hexatônica.

A seguir temos dois trechos musicais onde é possível perceber as referências de Debussy nas composições de Tom Jobim: *La plus que lente* de Claude Debussy (Fig.2) e *Chovendo na roseira* de Tom Jobim (Fig.3).

²⁷ BRESSION, Bruno C. Jornal O Estado de São Paulo 19/03/1979 – p. 26

²⁸ DUARTE, 2010, p.39

(motivo que inspira Jobim em *Chovendo na Roseira*)

Moins animé

Animé

Partitura re-escrita por Ge Sazigan para análise e orientações com base na edição pela Ricordi Brasileira SA Editores

Fig. 2 – Trecho da partitura da música *La plus que lente* (Debussy)

Em 1966, Tom Jobim viajou para Los Angeles e quando voltou passou bastante tempo estudando e escrevendo canções significativas de seu repertório:

Na volta dessa viagem ele trouxe um piano Yamaha para a casa nova na Rua Codajás e passou bastante tempo relendo Debussy, Chopin, Rachmaninoff e compondo tranquilo ao piano. Deste período vieram músicas como *Quebrapetra*, *Sabiá*, *Chovendo na roseira* e *Olha Maria*, algumas usadas na trilha do filme *The Adventurers*, gravada em Londres com arranjos de Eumir Deodato. (Cancioneiro Jobim, 2001, p. 8)

Podemos observar outras referências de Debussy na composição de Tom Jobim. Os intervalos de terças presentes na obra de Debussy estão de forma semelhante na composição de Tom Jobim.

Chovendo na roseira Double rainbow

2ª Instrumental

Chord symbols for the first system: E^bm7(9), E^bm7(9), A^b7(¹³/₉), D^bma⁷, A^b₄(9), D^bma⁷, A^b₄(9).

Chord symbols for the second system: D^bm7, D^bm7(9), G^b7(¹³/₉), C^bma⁷, G^b₄(9), C^bma⁷, G^b₄(9).

Lyrics (Portuguese): Pé - ta - las de ro - sa es - pa - lha - das pe - lo ven - to

Lyrics (English): See the way the crim - son pet - als scat - ter when the wind blows.

Lyrics (Portuguese): Um a - mor tão pu - ro car - re - gou meu pen - sa - men - to

Lyrics (English): The se - cret sight of love that sud - den - ly the heart knows.

Fig. 3 Trecho da partitura da música *Chovendo na roseira* (Tom Jobim) ²⁹

Fazendo uma análise comparativa de alguns trechos da partitura³⁰ da música *La plus que lente* (Fig. 4, 5, 6 e 7), é possível observar que Debussy harmonizou de duas formas diferentes a melodia que se repete (trechos assinalados com parênteses tracejados).

²⁹ JOBIM, 2001, p. 321

³⁰ Ricordi Brasileira, São Paulo, 1979

F#m/G
Lent (Molto rubato com morbidezza)
pp

G6 Eb7/G **Abm7**
mf

Fig. 4 – Trecho 1 - partitura *La plus que lente* (Debussy)

Retenu **Ab/B** *Mouvt. (Rubato)* **Ab/C**
pp

dim. molto

Ab/B **Db** **D7(b9)** **Abm6/Eb** **Ebm** **Ab7**
f

F
Eb
Ab
B

Fig. 5 – Trecho 2 - partitura *La plus que lente* (Debussy)

Fig. 6 – Trecho 2 - partitura *La plus que lente* (Debussy)

Fig. 7 – Trecho 2 - partitura *La plus que lente* (Debussy)

Analisando os trechos da partitura da música *Se todos fossem iguais a você* (Fig.8 e 9), nos compassos 17 a 20 e 33 a 36, Jobim fez um procedimento semelhante: a mesma melodia se repete, com a harmonia diferente. Este procedimento é recorrente em sua obra.

Fig. 8 - Trecho 1 - Partitura da música *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes) - transcrição da melodia e harmonia por Geraldo Suzigan, na gravação do CD Tom Jobim Perfil – 2007 e com referência da partitura publicada no *Cancioneiro Jobim*³¹.

Fig. 9 – Trecho 2 - Partitura da música *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)

Fabio Poletto cita também como exemplo a música *Se todos fossem iguais a você*:

Observou-se em algumas obras citadas que mesmo utilizando o padrão harmônico | II – V7 – I – VI alt | de forma recorrente, Jobim também reconfigura-o com a substituição de determinados acordes, ou ainda, mantendo a mesma linha melódica, refaz a harmonização conseguindo novas coloraturas para a melodia. Estas substituições ocorrem em geral por acordes de empréstimo modal, por dominantes individuais que alargam o discurso ou mesmo seguindo cromatismos da linha de baixo, com a inversão dos acordes. (POLETTI, 2004, p.129)

A utilização de escala cromática na obra de Debussy, aparece também nas composições de Tom Jobim.

³¹ JOBIM, 2001, vol.1, p.114-117

Claude Debussy procurou se opor à estética romântica, tentando fundamentar-se nas obras de Johann Sebastian Bach, donde retomou recursos do contraponto como a verdadeira lógica da criação musical. Em 1902, advogava a supressão do ensino de Harmonia nas escolas francesas. Embora tenha empregado em suas peças o cromatismo, as apogiaturas (acordes dissonantes) ou escalas orientais, Debussy não conseguiu se afastar definitivamente do sistema tonal. Isso também ocorreu com Scriabin. (CONTIER, 1988, p. 463)

É observável no exemplo abaixo, trecho da música *L'après-midi d'un faune* (Fig. 10) e nas músicas *Eu te amo* (Fig. 11) e *Andorinha* (Fig. 12) de Tom Jobim.

Primeira harmonização do tema.

Outras harmonizações dos dois primeiros compassos (o tema permanece semelhante e no mesmo tom, com ligeiras variantes rítmicas).

Fig. 10 – *L'après-midi d'un faune* – (Debussy)

Eu te amo

Antonio Carlos Jobim & Chico Buarque

arr. Ricardo Gily

Copyright © 1980 Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque | Jobim Music Ltda. e Marola Edições Musicais Ltda.

Fig. 11 – Trecho – Partitura da música *Eu te amo* (Tom Jobim e Chico Buarque)³²

³² JOBIM, 2001, vol. 4, p.178-179

Andorinha

Antonio Carlos Jobim
arr. Eumir Deodato

Moderato

Chords: Fm7, Emaj7(9), Ebm7, Ab7(9,11), Dbmaj7(9), Edim, Ebm7(9), D7(9), Fm7, Emaj7(9), Ebm7, Ab7(9,11), Db7(9), Db7(9,11), Gbmaj7(9), Gb6, Gm7(b5), C7(13), C7(#11), Fm7(b5), Bb7(13), Bb7(#11), Ebm7(b5), Ab7(13), Ab7(#11), Dbmaj7, Ebm7, Fm7, Gbmaj7.

copyright © 1970 Antonio Carlos Jobim / Jobim Music Ltda.

Fig. 12 – Trecho - Partitura da música *Andorinha* (Tom Jobim)³³³³ JOBIM, 2001, vol 3, p. 112 e 113

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



Fig. 13 – Exemplo 330 – *Harmonia* – SCHOENBERG, 2001

Na música *Samba do avião* de Tom Jobim é possível observar harmonização em vozes com acordes por quartas.

Ver partitura (Fig. 14) no terceiro e sétimo compassos, todos os acordes estão construídos por intervalos de quarta. No décimo terceiro, décimo quarto e décimo quinto, os acordes por quartas aparecem no pentagrama central (clave de sol).

Antonio Carlos Jobim

Samba do avião Song of the jet

Vers. Gene Lees

arr. Antonio Carlos Jobim

1 *Moderato* $D_2^{\circ}/F\sharp$ C_2°/E $D_2^{\circ}/F\sharp$ $D_2^{\circ}/F\sharp$ C_2°/E $D_2^{\circ}/F\sharp$ $E^{\flat}maj7$ $\text{G}\flat 6$ $D_2^{\circ}/F\sharp$ C_2°/E $D_2^{\circ}/F\sharp$

E - pa - rei - a - yo - ci - ra - bê - ra de mar - Ca - no - a - Sal - ve - Deus -

mf

6 $D_2^{\circ}/F\sharp$ F_2°/A $D_2^{\circ}/F\sharp$ $Cm 6$ $Bbm 6/C$ $C7(9)$

- e Thi - a - go, e Hu - ma - ni - ta - E - ta - cos - tho - de pe - dra - Dos ho - me

11 $C7(9)$ $Bb7(9)$ $C7(9)$ D_2° C_2° D_2° $D(\text{omit}3)$ $C(\text{omit}3)$ $F6$ $E7$ $E^{\flat}maj7$

bra - bo do mar - E - Xan - go - Vê - se - me - a - ju - da - a - che - gar -

17 *2^a Instrumental* $Dmaj7$ $Bb7/F$ $Em7$ $Fdim7(b13)$ $Fm7$ $F\sharp7$

Mi - nha al - ma can - ta - Ve - jo, o Ri - o de Ja - nei -
How - my heart - is sing - ing - I - see Ri - o de Ja - nei -

copyright © 1982 Antonio Carlos Jobim / Jobim Music Ltda.

Fig. 14 – Partitura – Samba do Avião (Tom Jobim) ³⁴³⁴ JOBIM, 2001, p. 266

Percebemos na obra de Villa-Lobos referências da estética de Debussy, como a escala de tons inteiros em suas *Danças características africanas* e na *Prole do bebê* as peças infantis do *Children's Corner*. Villa-Lobos um dos poucos compositores de sua época a ousarem compor uma música *moderna* como a de Debussy no Brasil.

Segundo Guérios (2003) *A modernidade de Villa-Lobos — uma modernidade debussysta* — fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo.

CAPÍTULO II – ANTONIO BRASILEIRO

O Impressionismo inspirou compositores de muitos países que começaram a pesquisar o folclore musical, provocando uma terceira onda de nacionalismo musical.³⁵

A questão nacional tornou-se o ponto nodal de toda a produção de Villa-Lobos a partir dos anos 1920. Nas primeiras décadas do século, a forte influência do positivismo, de Euclides da Cunha, dos temas explorados pelos pianeiros e pelos chorões (maxixes, sambas e choros) marcaram o interesse desse compositor pelas coisas brasileiras. Por outro lado, a sua aproximação dos autores estrangeiros, também fortemente envolvidos pelos nacionalismos de seus respectivos países, como Claude Debussy, Giacomo Puccini e Richard Wagner, acabou transformando a obra de Villa-Lobos numa espécie de síntese dos contrários quanto às instâncias estética e social: de um lado a burguesia, a música erudita, o Romantismo, o Nacionalismo e o Impressionismo, e, de outro, os malandros, os homens pobres da cidade do Rio de Janeiro, os sambas, os maxixes, os choros. (CONTIER, 1988, p. 20)

A música europeia foi a mais relevante para a formação da nossa identidade cultural, segundo Mário de Andrade:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico, nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa, que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta o oficleide, o piano, o grupo dos arcos; um dilúvio de textos; formas poético-líricas, que nem a Moda, o Acalanto, o Fado (inicialmente dançado); danças que nem a Roda infantil; danças iberas que nem o Fandango; danças dramáticas que nem os Reisados, os Pastoris, a Marujada, a Chegança, que às vezes são verdadeiros autos. (ANDRADE, 1976, p.185).

³⁵ Os compositores das nações latinas e eslavas tentavam se livrar da influência germânica que conduziram a música durante anos em direção a regiões remotas de harmonia e forma. A Guerra Franco-Prussiana de 1870-71 serviu de alerta para que outras nações da Europa percebessem que o novo império alemão tinha planos de supremacia.

Em 1956 Vinícius de Moraes fez uma entrevista com Tom Jobim, na época com 29 anos, para o Jornal Literário *Para Todos*, para saber o que ele pensava sobre a nossa música:

VINÍCIUS – Você acha que existe uma música brasileira?

TOM – Sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira. Chamamos autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana. O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüentemente de outra música brasileira de outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar este modo de ser é saudosismo. ...As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras. Há sempre influências novas, como disse Radamés Gnattali, pois, de outro modo, a única música brasileira mesmo seria a dos tupis e guaranis, que, por sua vez, dizem os antropólogos, têm a sua origem na Oceania. (CABRAL, 1997, p.126).

II.1. Villa-Lobos

Villa-Lobos, pai e avô
Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai.
 Um Antonio Brasileiro - Tom Jobim
 (LOBO, 1992, Prefácio, p. 5)³⁶

Além do contato com a música erudita Heitor Villa-Lobos (1887-1059) também conviveu com a música sertaneja, típica do interior do país para onde a família viajava. Morou em Minas Gerais, inicialmente na cidade de Bicas e depois em Santana de Cataguases. Posteriormente a família voltou para o Rio de Janeiro.

³⁶ Tom Jobim escreve a citação acima no prefácio do Songbook de Edu Lobo deixando claro que Villa-Lobos é referência importante na obra dos dois compositores

Com a morte prematura de seu pai em 1899 e com a situação financeira em crise, teve que trabalhar como músico para ajudar a família e a própria subsistência. Cada vez mais foi decidindo seu futuro pela profissão de músico, contrariando a opinião da mãe.

Villa-Lobos, o compositor erudito brasileiro mais bem sucedido de todos os tempos, embora tenha convivido largamente com os exímios chorões do Rio de Janeiro e, como não poderia deixar de ser, tenha se beneficiado dessa experiência, também ele considerava o folclore rural como a fonte por excelência para a inspiração nacionalista. Influenciado por antecessores imediatos como Wagner, Franck ou Debussy, o compositor, que viveu muitos anos na Europa, respirava, sobretudo o nacionalismo *universal* de um Stravinsky e, em menor grau, de um Bartók ou de um Kodály, que soube transpor magistralmente para o contexto brasileiro. (TATIT, 2008, p. 36-37).

Villa-Lobos ficou muito entusiasmado com a música popular, especialmente pelo choro, executado nas ruas e bares do Rio de Janeiro. O primeiro grupo de choro que começou a tocar foi o do violonista Quincas Laranjeiras (1873-1935).

Os compositores passaram a entrar em contato direto com a problemática popular, buscando no homem pobre a fala artística autenticamente nacional. (CONTIER, 1988, p. 10)

Os componentes dos grupos de choro tinham outras profissões: funcionários públicos, barbeiros, músicos de bandas, comerciantes, mas eram excelentes músicos. Para Moraes (1994) a complexidade de suas harmonias e modulações, as dificuldades rítmicas, os improvisos e sua original formação instrumental tornavam o choro uma espécie de música popular de câmara, tocada por instrumentistas habilidosos.

Essa sofisticação do choro atraiu grande número de músicos eruditos que conviviam e trocavam informações com os chorões possibilitando uma aproximação entre músicos eruditos e populares.

Villa-Lobos, Pixinguinha, Nazareth, João Pernambuco, Catulo, Antonio Callado, entre milhares de chorões, constituíam-se em intermediários culturais que transitavam entre o universo da cultura da elite e a cultura popular urbana (MORAES, 1994, p. 83).

O pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) foi uma referência importante para Villa-Lobos e em várias oportunidades apresentaram-se juntos em recitais de música de câmara. Para Negwer (2009) sua importância para a música brasileira pode ser comparada à do compositor e também pianista norte-americano Scott Joplin (1867-1917) em relação ao ragtime e o jazz dos primeiros tempos.

A partir dos fins do século XIX, começavam a surgir compositores preocupados com a questão da brasilidade no campo da composição, procurando inserir em suas músicas, as estruturas rítmicas ou melódicas cantadas e tocadas pelas camadas subalternas da sociedade. Nas duas primeiras décadas do século XX, muitas peças escritas por Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá, Heitor Villa-Lobos já vinham refletindo esse novo interesse dos músicos pelos temas populares. (CONTIER, 1988, p. 13)

Villa-Lobos gostava de samba³⁷ e participava do carnaval e dos cordões de rua. Foi amigo de Cartola (Angenor de Oliveira – 1908-1980) durante toda a sua vida e sempre frequentou a escola de samba *Mangueira* onde se familiarizou com os instrumentos de percussão. Subia o morro da Mangueira com frequência para encontrar o amigo e levar pessoas importantes que visitavam o Rio de Janeiro, como Walt Disney (1900–1966) e o compositor americano Aaron Copland (1900-1990) na década de 1940.

³⁷ O samba era considerado *música primitiva* e tolerado apenas durante o período do carnaval.

O violão desempenhou para Villa-Lobos papel importante em sua entrada no cenário musical do Rio de Janeiro, era um instrumento muito utilizado nas apresentações de música popular, enquanto o violoncelo era mais restrito à música erudita. A partir de 1912 escreveu as primeiras peças para violoncelo.

Em 1908 viajou para a cidade de Paranaguá e em 1911 para Manaus, com a companhia de teatro do ator Alves da Silva e como músico da orquestra de Luis Moreira. A companhia se desfez em Manaus e Villa-Lobos foi sozinho para Fortaleza onde conheceu o músico Romeu Donizetti. Decidiram seguir viagem juntos até Belém e se mantinham através de apresentações em cafés, locais de dança, etc.

Para Negwer (2009) provavelmente Villa-Lobos não teve contato com os índios, pois suas aldeias ficavam longe das vilas dos colonos considerados naquele momento inimigos naturais dos índios, ou de postos de abastecimento. Questiona-se também até que ponto a música dos índios foi referência para as melodias tradicionais. O antropólogo francês e estruturalista Claude Lévi-Strauss (1908-2009) viajou pelo interior do Brasil nos anos 1930, realizando estudos pormenorizados com os índios e reconheceu abalado, o quanto a cultura indígena já havia sido destruída pelos brancos, pela perseguição e pela escravização, bem como pela ação missionária cristã.

O chamado modernismo musical envolvido com a temática do ideal de brasilidade retomou o mito romântico da figura do índio e, por outro lado, abordou temas ligados à tradição cultural mantida pelos negros durante muitos séculos de escravidão. Assim, a temática do primitivismo, presente em algumas obras de Debussy, D. Milhaud, B. Bartok e I. Stravinsky foi repensada no Brasil, por H. Villa-Lobos, que conseguiu transpor para o plano simbólico toda a riqueza do cancionário popular urbano e rural dos anos 1920 e 1930. (CONTIER, 1988, p. 33)

Segundo Tatit (2008) Mario de Andrade e Villa-Lobos concebiam uma espécie de paternalismo folclorista, necessário segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país.

Villa-Lobos viveu em Paris de 1923 a 1925 e foi influenciado pelo Impressionismo. Numa segunda estada na Europa (1927-1930) tornou-se amigo de músicos como Igor Stravinsky (1882-1971), Edgar Varèse (1883-1965) e Sergei Prokofiev (1891-1953).

Entrou nos círculos artísticos parisienses por intermédio do grupo de pintores e escritores modernistas brasileiros que ele conheceu em 1922, pouco antes da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo. Quando chegou em Paris foi convidado para um almoço no estúdio da pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), onde estavam presentes, entre outros, o poeta Sérgio Milliet (1898-1966), o pianista João de Souza Lima (1898-1982), o escritor Oswald de Andrade (1890-1954) e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars (1887-1961), o músico Erik Satie (1866-1925) e o poeta e pintor Jean Cocteau (1889-1963).

Em 1919 foi lembrado para compor uma das obras que seriam apresentadas no concerto em homenagem a Eitácio Pessoa, que retornava da Europa após ter participado da Conferência de Paris como representante do governo brasileiro. Das três obras executadas nesse dia, tematizando o fim da Primeira Guerra Mundial, *A guerra* foi deixada a encargo de Villa-Lobos, a partir de então, ele começou a se afirmar como um dos grandes nomes do cenário musical brasileiro. Passou também a ser prestigiado por artistas europeus de passagem pelo Rio de Janeiro, tendo suas obras executadas pelo pianista Arthur Rubinstein e pelo maestro alemão Felix Weingartner.

Em abril de 1921 ele apresentou pela primeira vez algumas peças de temática *nacional*: *A Lenda do Caboclo*, *Viola e Sertão no Estio*, obras que incluíam uma elaboração dos ritmos da música popular.

Villa-Lobos captava uma forte influência de C. Debussy e, por outro lado, vivenciava um cotidiano onde o primitivo era um dado cultural significativo – encontrava-se nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, em geral, muito vinculado aos chamados despossuídos ou desclassificados sociais-, de sorte que a música carnavalesca, os maxixes, os choros, o samba foram elementos decisivos na formação deste compositor. (CONTIER, 1988, p.32)

Tom Jobim dialogou musicalmente com Heitor Villa-Lobos compositor que admirou e citou durante toda a sua vida. Nos arranjos e orquestrações que fez para o disco *Canção do Amor Demais* de Elizeth Cardoso ficaram evidentes as sonoridades das *Serestas* de Villa-Lobos.

Referências da música *Na corda da viola* de Villa-Lobos de 1932 (Guia Prático, 1949) são encontradas na música *Stone Flower (Quebra pedra)* de Tom Jobim que faz parte do disco de mesmo nome (1970). O compositor se reporta ao tema em várias oportunidades, entre elas na canção *Gabriela* (1983) que está no CD *2 Jobim Sinfônico* de 2002.

A seguir, um trecho da música *Na corda da viola* de Villa-Lobos e o final do arranjo de *Gabriela* de Tom Jobim, onde se encontram referências villalobianas.

26

*À Jose Vieira Brandao***5. NA CORDA DA VIOLA**

ON THE STRINGS OF A VIOLA

No. 43 from Album 1
of Guia PráticoH. VILLA-LOBOS
Rio, 1932

Poco animato (108 = ♩)

Copyright © 1945 H. Villa-Lobos
 Copyright © 1949 Consolidated Music Publishers, Inc. — All Rights Reserved
 Revised edition by the composer

Fig. 15 – Partitura *Na corda da viola* (Villa-Lobos)³⁸³⁸ VILLA-LOBOS, 1949

Gabriela

Quebra pedra (Na corda da viola)

$A\flat_4^7(9)$ $A\flat_7(9)$ $A\flat_4^7(9)$ $A\flat_7(9)$

É na cor - da da vi - o - la to - do mun - do sam - bar É na cor - da da vi - o - la to - do mun - do sam -

$A\flat m_7(9)$ $A\flat_7(9) (om3)$ $A\flat_4^7(9)$

bar To - do mun - do sam - bar To - do mun - do sam - bar

Fig. 16 – Trecho 1 - da partitura *Gabriela* (Tom Jobim) ³⁹

³⁹ JOBIM, 2000, p. 414.

CAPÍTULO III – TERRA BRASILIS

A minha música deve muito às árvores, montanhas, ao mar, costa, aos pássaros e naturalmente não podemos esquecer a mulher brasileira que também faz parte da ecologia. É um animal natural, como o homem. Tudo isso me deu um grande estímulo para escrever música, pra sentar de manhã, ver o sol e achar que a vida é bonita que é um troço que vale a pena ser vivida. Vocês ficam daí, me provocando esse negócio de música, Mata Atlântica e coisa... essas músicas que eu fiz, Dindi, Borzeguim, Águas de março e tantas outras, são todas inspiradas na Floresta Atlântica. O visual é bonito, me inspira para fazer música. Se bem, eu acho que na hora mesmo, você não olha para a paisagem, na hora “h” você está concentrado. Conheço muitos passarinhos, mas pelo nome popular, só alguns pelo nome científico. O Villa-Lobos conhecia também, muito bem os passarinhos, inclusive, ouvindo as obras dele, coisas sinfônicas, sou capaz de dizer que passarinho ele está imitando com a orquestra. Ele como eu, usava muito o Matita-Perê, rabudo, grandinho que bota ovo no ninho de outro. Na Mata Atlântica a vida é em profusão. Aqui é o Pindorama, a terra das palmeiras. (Tom Jobim)⁴⁰

Tom Jobim sempre falou muito de sua infância em Ipanema nos anos 1930, descrevendo o bairro como um grande areal, dunas de areia e poucas casas, com seus camaleões e pitangueiras, a Lagoa muito azul, o contato com a natureza, a praia, os amigos, entre eles Newton Mendonça.

Na minha infância o Brasil tinha 30 milhões de habitantes, então era um país imenso e desabitado, cheio de floresta e animais selvagens. O Rio de Janeiro era completamente selvagem. E essa praia de Ipanema era linda, assim, a areia tão fina que quando você corria fazia qui, qui, qui, ela cantava, a areia, la arena cantava. O Neruda diz que o Rio de Janeiro *eres la puerta delirante de una casa vacia, el antigo pecado, la salamandra cruel intacta de los largos dolores de tu pueblo*. É bonito, né?⁴¹

⁴⁰ DVD *Águas de março*, da coletânea *Maestro soberano: Rio de Janeiro*, Biscoito Fino, 2006. Texto de Tom Jobim, com narração de Chico Buarque.

⁴¹ DVD *A Casa do Tom*, 2007, p.1 (livreto).

Morou num sobrado na Rua Saddock de Sá, vizinho de um terreno baldio que dava acesso à Lagoa Rodrigo de Freitas⁴². Pulava o muro e chegava à imensa piscina natural repleta de socós. Queimado de sol e um cotidiano paradisíaco de uma restinga quente entre o mar e a lagoa. Ia para o colégio de bonde à beira da praia de Ipanema, apostava corridas a nado na Lagoa e pescava no Arpoador.

Jobim (1996) dizia que a Lagoa tinha muitos peixes. A areia na beira d'água, dura, cinzenta e fria. As conchas brancas e foscas. Garças, gaivotas, biguás, socós, martins pescadores. A pista de carros era ainda estreita e pouco movimentada. Suas águas de seda refletiam os morros à volta: Cantagalo, Sacopã, Cabritos, Da Guarda e o grande maciço do Corcovado.

Eu era tímido na época do cubo de trevas. Depois que encontrei o Vinícius e fiz o Orfeu da Conceição, percebi que poderia ser um bom músico. Antes, na adolescência eu subia o morro do Cantagalo e ia lá pra cima olhar o mar. Pensava na música, pensava em ser músico. A música também veio a mim. Acho que a minha música deve muito ao Brasil, no sentido de que deve à floresta, aos bichos, à praia, ao mar, ao Rio. (JOBIM, 1996, p.57)

Ana Jobim, sua segunda esposa, afirmou que a casa para Tom Jobim, sempre foi um lugar de concentração, no meio do movimento e burburinho domésticos. Ele tinha três casas: no sítio em Poço Fundo, no Rio de Janeiro e em Nova York. Era um obcecado pela arquitetura de morar, cuidava de cada detalhe, não dos detalhes do interior, mas da luz, da posição do sol, de dormir com a cabeça voltada para o norte absoluto, da vista, da paisagem que gostava de contemplar.

O sítio da família Jobim ficava em São José do Vale do Rio Preto, entre as cidades de Petrópolis e Teresópolis, a duas horas do Rio de Janeiro. A casa em

⁴² A Lagoa Rodrigo de Freitas tem um nome em tupi-guarani, Sacopenapã, que quer dizer uma porção de socós.

Poço Fundo - uma reserva particular da Mata Atlântica ficava no meio do mato, num vale fechado, por onde passava um vento forte que Jobim apelidou de *vento redondo*. Era um lugar de grande inspiração e retiro da família onde cada um tinha a sua casa, mas todos ficavam próximos e se reuniam nos almoços e jantares, que na maioria das vezes terminava em cantorias.

Várias composições suas foram inspiradas na paisagem desse lugar, como por exemplo, *Águas de março*, composta durante os paus e pedras da construção, *Estrada do sol*, cuja letra foi composta posteriormente por Dolores Duran.

Todas essas canções e sambas foram feitos sem o piano, porque eu não tinha piano lá. Naquele tempo não tinha nem luz elétrica. Foi tudo composto no violão. Eu morava numa casa na beira do caminho, uma casinha precária e estava construindo uma maior, no alto do morro. A casa tem que ser feita num lugar alto, arejado, em soleira. Comprei o terreno baratinho, construí uma casa boa, custou 120 *tupiniquins*, um negócio baratíssimo, uma casa ótima, colonial, telhado com aquelas telhas velhas e aquelas vigas de madeira de lei que eu encontrei num desmonte. (CEZIMBRA, 1995, p. 115)

Em 1972 encomendou o projeto de sua casa em Poço Fundo⁴³ ao arquiteto Wilfred Cordeiro com as seguintes orientações:

O sol da manhã devia bater nas janelas dos quartos; a parede sul devia ser cega, por causa do vento e das chuvas de verão; os quartos isolados do chão, para evitar umidade; telhas coloniais grandes em teto sem forro, pé-direito de sete metros de altura; degraus nas portas de entrada para evitar cobras.⁴⁴

⁴³ Essa casa foi destruída pela grande quantidade de chuvas que arrasou a Região Serrana do Rio de Janeiro, em janeiro de 2011. Seu neto, Daniel Jobim (1973), que no momento estava na região, registrou em fotos os momentos em que a casa ficou tomada pelas águas e desmoronou.

⁴⁴ DVD *A Casa do Tom*, 2007, p. 12 (livreto).

Nesse local passou a juventude caçando com mateiros, conversando com gente simples, moradores do local e onde escreveu suas canções mais importantes.

Quando compôs *Águas de Março*, Jobim estava trabalhando na música *Matita perê* com letra e melodia muito difíceis. Neste momento estavam construindo a casa grande: eram caminhões pra cima e pra baixo carregando madeira, tijolo, pedras enormes. Chuva e a lama. Segundo Thereza Hermanny foi uma música que surgiu numa hora em que ele estava querendo descansar. Na época do Vinícius, eles às vezes faziam três músicas assim no mesmo dia.

Tom Jobim falou sobre a canção *Águas de Março*:

Águas de março nasceu assim. Foi feita em março, quase à entrada do outono. *E a terra ressequida bebera longamente a água da estação. E Fernão Dias entrou pelo sertão.* Isso foi o Olavo Bilac que contou. É uma tradução poética. Depois o americano me disse que as águas de março são as águas do degelo, quando os rios ficam parados, então aqueles rios resolvem andar, e andam carregando aquelas pedras imensas de gelo. Aqueles rios do norte dos Estados Unidos, do Canadá. Essas são as águas de março para eles. (CEZIMBRA, 1995, p. 116)

Assim, a temática que tratava da estação das águas do mês de março, quase outono, onde rios caudalosos se formam serra abaixo (já contada por Olavo Bilac em *O caçador de esmeraldas*) trazendo lama, pau, pedra, resto de toco e deixam tudo um pouco sozinho, criando fins de caminho, carro quebrado e impedem as obras do projeto da casa, também levam ao hemisfério norte, um sentido temático parecido.

Com a mesma força da estação das águas do nosso mês de março, no hemisfério norte, as águas do degelo descem as montanhas e interferem no cenário e na vida. Aqui o refrescar das águas da chuva, lá do degelo. (SUZIGAN, 1990, p. 37)

Dindi, composta em 1959 em parceria com Aloysio de Oliveira, diferente do que todos pensam, não era apelido de uma mulher, mas uma corruptela de *Dirindi*, trilha ecológica contornada por um rio, cujas águas Tom não sabia para aonde iam.

Dindi (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)

Céu, tão grande é o céu	Se um dia você for embora
E bandos de nuvens que passam ligeiras	Me leva contigo, Dindi
Pra onde elas vão	Fica, Dindi
Ah! Eu não sei, não sei	Olha Dindi
E o vento que fala nas folhas	E as águas deste rio
Contando as histórias	Aonde vão, eu não sei
Que são de ninguém	A minha vida inteira
Mas que são minhas	Esperei, esperei
E de você também	Por você, Dindi
Ah! Dindi	Que é a coisa mais linda que existe
Se soubesses o bem que eu te quero	Você não existe, Dindi
O mundo seria, Dindi	Olha, Dindi
Tudo, Dindi	Advinha, Dindi
Lindo Dindi	Deixa, Dindi
Ah! Dindi	Que eu te adore, Dindi... Dindi

Esta canção é uma confissão quase autobiográfica aos elementos da paisagem: ao *céu*, às *nuvens*, ao *vento* e às *águas* do rio que vão indo para o desconhecido. Suas primeiras duas estrofes são bastante reveladoras do sentimento poético de um eu-lírico que, ao tentar *ler* a

natureza, realiza um breve e expressivo monólogo dramático. (HAUDENSCHILD, 2010, p.124)

Jobim estava sempre preocupado com as questões ecológicas, derrubada das matas, incêndios criminosos nas florestas, poluição das águas e extinção dos animais, mesmo quando não era comum falar sobre o assunto.

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.⁴⁵

Durante toda a sua vida e em grande parte da sua obra, mostrou a preocupação em combater a violência contra o meio ambiente, em falar sobre as questões indígenas e a saga dos retirantes.

Chovendo na roseira, inaugurou oficialmente a fase ecológica de Tom, que duraria mais do que os quatro anos (1972-1976) em que lançou *Águas de março* e dois LPs, *Matita perê* e *Urubu*, com canções inspiradas na natureza, como *Sabiá*, *Tempo do mar*, *Rancho das nuvens*, *Nuvens douradas*, *Boto* e *Correnteza*.

Em relação ao disco *Matita perê* Jobim disse:

Guimarães Rosa está dentro da minha obra... Aliás, lamentavelmente, você não encontra o disco *Matita perê* para comprar. Eles gravaram os outros discos em CD e esqueceram do *Matita perê*, que é muito brasileiro. Muito brasileiro! E muito Guimarães! Desde garoto andei pelo mato. Conheço pessoalmente todos aqueles bichos de que o Guimarães fala. Sei imitar. Estudei muito a fauna e a flora brasileiras. Mais a fauna, para saber dos habitantes dessa ilha Brasil. (MARTINS, 1993, p. 180-181)

⁴⁵ Revista Manchete, 1970.

E Tom Jobim continuou sua explicação sobre a fauna brasileira, semelhante a que existe na Austrália, com ausência de grandes mamíferos e a abundância de marsupiais. Em nosso país temos o gambá e na Austrália o canguru.

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 bossa novistas 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. (Poletto, 2010, p. 260)

Tom Jobim e o fotógrafo Zeka Araújo registraram poeticamente um dos espaços mais bonitos e queridos da cidade do Rio de Janeiro⁴⁶. Através do olhar sensível do fotógrafo e da poesia de Tom Jobim foi prestada uma homenagem ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro, um dos lugares preferidos do compositor.

Na reedição do livro em 2005 foram incluídas fotos dos manuscritos a lápis, que fazem parte do acervo do compositor e foi prestada uma homenagem também a Tom Jobim, um de seus mais ilustres visitantes e admiradores.

Alguns versos do poeta:

Meu querido Jardim Botânico
De transcendental meditação
Quanta vez experimentei o pé
Na areia grossa de tuas quietas alamedas
De manhãzinha, cedo, o tempo enfarruscado
Manhã noteira, ao longo dos riachos

⁴⁶ JOBIM, Tom; ARAÚJO, Zeka. *Meu querido Jardim Botânico*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

A saracura veloz
 Bailarina impecável
 Vai e volta sobre seus próprios passos
 Vai de frente e volta de costas, de ré, sobre seus próprios traços
 Fantasma improvável dos grotões
 Das sombras e das bolas de sol
 Invisível na sombra e invisível no sol
 Iridescente, entre avencas

O meu Jardim Botânico não é muito o das palmeiras imperiais
 É mais obscuro, da borda do mato
 Das sabiás, dos micos, do caxinguelê
 Da juriti e da... cuidado! eventual jararaca
 Os acarás de pinta azul e preta, parados na correnteza

Meu amigo Radamés é a coisa melhor que tem
 É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem

Borzeguim uma das muitas composições que fez sozinho letra e música faz parte do CD *Passarim*, lançado em 1987 e é um manifesto em defesa do mato, do índio e dos bichos da selva, influenciado por Villa-Lobos.

O que querem os homens? Matar os índios, queimar a floresta, engaiolar os pássaros, exterminar fauna e flora, poluir os rios, os lagos, as lagoas, os oceanos, o ar e o mar, escravizar a mulher, que mais querem? Chamar isso de progresso? Despropósito. (JOBIM, 1987, p. 101)

Borzeguim

Borzeguim deixa as fraldas	Deixa o índio vivo nu	sem fronteira
ao vento	Deixa o índio vivo	Cutucurim
E vem dançar	Deixa o índio	Gavião-zão
E vem dançar	Deixa	Gavião-zão
Hoje é sexta-feira de manhã	Deixa	Caapora do mato é capitão
Hoje é sexta-feira	Escuta o mato crescendo	Ele é dono da mata
Deixa o mato crescer em paz	em paz	e do sertão
Deixa o mato crescer	Escuta o mato crescendo	Caapora do mato é guardião
Deixa o mato	Escuta o mato	É vigia da mata e do sertão
Não quero fogo, quero água	Escuta	Yauaretê, Jaguarê
Deixa o mato crescer em paz	Escuta o vento cantando	Deixa a onça viva na floresta
Não quero fogo, quero água	no arvoredo	Deixa o peixe n'água que
Deixa o mato crescer	Passarim passarão	é uma festa
Hoje é sexta-feira da paixão	no passaredo	Deixa o índio vivo
sexta-feira santa	Deixa a índia criar seu	Deixa o índio
Todo dia é dia de perdão	curumim	Deixa
Todo dia é dia santo	Vá embora daqui coisa ruim	Deixa
Todo santo dia	Some logo	Dizem que o sertão
Ah, e vem João e vem Maria	Vá embora	vai virar mar
Todo dia é dia de folia	Em nome de Deus	Diz que o mar
Ah, e vem João e vem Maria	É fruta do mato	vai virar sertão
Todo dia é dia	Borzeguim deixa as fraldas	Deixa o índio
O chão no chão	ao vento	Dizem que o mar
O pé na pedra	E vem dançar	vai virar sertão
O pé no céu	E vem dançar	Diz que o sertão
Deixa o tatu-bola no lugar	O jacu já tá velho na fruteira	vai virar mar
Deixa a capivara atravessar	O lagarto teiú tá na soleira	Deixa o índio
Deixa a anta cruzar o ribeirão	Uirassu foi rever a cordilheira	Deixa
Deixa o índio vivo no sertão	Gavião grande é bicho	Deixa

Na música *Pato preto*, também uma composição sem parceria, Tom Jobim revela o drama do nordestino que precisa deixar sua família e vir para São Paulo, procurar um lugar para viver, com a promessa de um dia voltar para buscá-la e poder dar aos filhos uma vida melhor.

Pato preto

O pato preto de asa branca	Inocentes do sertão
Já fez morada no brejão	E a danada desta seca
Isso é sinal que a chuva vem	Ai meu Deus que judiação
Que vai ter safra no sertão	Leva nós lá pra São Paulo
O pato preto é da floresta	Aqui não fico mais não
O paturi é do sertão	A minha vida é só tristeza
A minha vida é cardigueira	É desespero, é solidão
Avoante arribação	O Zeca foi lá pra São Paulo
A minha vida é muito triste	Acho que não volta mais não
A te esperar na solidão	Era uma nuvem tão bonita
Ah! se eu soubesse que era assim	Era uma rosa era um balão
Eu juro, eu não casava não	O camiranga deu uma volta
Eu vou me embora pra São Paulo	E sumiu na imensidão
Vou arranjar uma viração	Ó o dandá, ó o dandá
Depois te pego com as crianças	Ó o dandá, ó o dandá
A sanfona e o violão	Ó dandá, ó o dandá
E os meninos tão bonitos	

Os trechos de entrevistas para revista *Qualis*⁴⁷ de Tom Jobim à jornalista Cleusa Maria, do *Jornal do Brasil* são importantes para entendermos seu pensamento a respeito do meio ambiente. Essa entrevista foi realizada em 1º de março de 1992:

Qualis - A Rio-92 vai tornar as pessoas mais conscientes e evitar tanta destruição?

Tom - Enquanto estivermos levando esse papo, vão aproveitar para derrubar e queimar mais árvores. E o Primeiro Mundo tem muita culpa nisso. Ele mandou cortar nossa madeira de lei, buscar o ouro, as pedras, a prata, e levar para os países onde, hoje, se

⁴⁷ Revista *Qualis Music Colltions* – São Paulo: Qualis Editora, 1992

plantam árvores... Vejo o desmatamento cada vez mais rápido. Não vou dizer que tenho grandes esperanças. É um esforço, sem dúvida, mas ando cansado dessa falação toda e, no fim, só vejo a devastação. Será a contemplação inútil do deserto.

Trecho da última entrevista de Tom Jobim para a Revista Qualis - Rio de Janeiro - Jardim Botânico 30/11/94 -

Qualis - Essa coisa de você, por exemplo, já nas tuas músicas, desde antigamente, exaltar as belezas naturais do Rio de Janeiro, isso seria certa atitude ecológica tua numa época em que nem se falava em ecologia?

Tom - Olha, quando eu comecei as minhas atitudes ecológicas, eu não sabia nem que elas eram ecológicas. Primeiro que eu não conhecia nem a palavra ecologia, ecólogo, eu não conhecia. E depois eu vim a conhecer essa palavra em Nova York, aí fui lá olhar no dicionário. Ecologia será a ciência que estuda o eco?

Qualis - Isso foi em que época?

Tom - Ah, isso foi em 1966, 67, 1970. Um americano virou-se pra mim e disse: 'Você é um ecólogo.' E eu fiquei a ver navios... Agora eu fiz parceria num livro chamado Mata Atlântica, que está sendo escrito e fotografado (por Ana Lontra Jobim, sua esposa). A Mata mais linda do mundo, com um clima tropical de montanha, quer dizer, faz até frio no alto da floresta, com mil espécies e tudo. Isso tudo foi arrasado! Quer dizer, sempre queimando o mato. Às vezes, nem cortar as madeiras-de-lei eles cortaram, botaram fogo simplesmente. E com isso desaparecem centenas de espécies vegetais e animais, destruído tudo, né.

III. 1. O Instituto Antonio Carlos Jobim

O Instituto nasceu da necessidade de preservar e disponibilizar para o público, especialmente para estudantes e pesquisadores, além da obra musical e poética do artista, o seu pensamento, admiração e preocupação com a natureza do Brasil. Tem como meta principal preservar e divulgar no Brasil e no exterior, a obra e o acervo pessoal e musical de Antonio Carlos Jobim, assim como os valores culturais manifestados em vida pelo compositor; atuar na preservação de sua memória e oferecer o acesso completo, especialmente para estudantes e pesquisadores, a produção e o pensamento do artista, assim como desenvolver e/ou promover projetos e pesquisas nas áreas de educação musical brasileira, arte e ecologia.⁴⁸

Em 1981 Tom Jobim contratou a museóloga Vera de Alencar para ajudar na organização do acervo e juntos planejaram uma ordenação de todo o material e documentos guardados. Atuou de forma direta na organização de seu acervo, principalmente quando percebeu que poderia ter uma carreira importante no cenário musical.

A partir daí, Tom preocupou-se em guardar todos os tipos de documentos comprobatórios referentes a seus direitos autorais, às várias versões das letras que compunha, e às partituras de quase todas as suas músicas. Escreveu, além dessa produção, 32 cadernos com anotações frequentes sobre seu cotidiano.

Em 1999 a historiadora e museóloga Vanda Klabin foi convidada a organizar o acervo. O Instituto Antonio Carlos Jobim (IACJ) criado oficialmente em 8 de agosto de 2001, e comandado por seus herdeiros e pela diretora Vanda Klabin, é o principal detentor do acervo pessoal do compositor.

⁴⁸ http://www2.uol.com.br/tomjobim/novidades_22052002.htm (acessado em novembro de 2011)

Sua preocupação em reunir, num arquivo, sua obra, revela o quanto considerava fundamental *guardar*. Ou seja, produzir uma memória de seu trabalho como forma de preservá-lo, permitindo o acesso a essa documentação a todos os interessados, fossem músicos ou não. Assim, toda a obra estaria reunida num grande arquivo inédito, como muitos registros pessoais e profissionais. (CRUZ, 2008, p. 68)

Algum tempo depois de sua morte a família resolveu desenvolver o principal projeto de Tom Jobim antes de morrer: publicar seu cancionário, que ele havia começado a rever com o filho Paulo tempos antes.

Segundo Cruz (2008) outros projetos inacabados deveriam seguir em frente, como por exemplo:

1. a edição de toda a sua obra musical, corrigida por ele mesmo;
2. a confecção do material que idealizou para sensibilizar crianças para a preservação da natureza e a introdução à música;
3. a compilação e repaginação de suas obras sinfônicas;
4. a revisão de alguns álbuns e a edição de novos;
5. a gravação de músicas inéditas, que preparava e que inclusive, deixou sobre o piano, antes de seguir para o hospital onde faleceu.

A primeira edição do *Tom da Mata*, em 1998, desenvolvido, mantido e distribuído pela parceria entre *Furnas Centrais Elétricas*, *Eletronorte*, *Instituto Antonio Carlos Jobim* e *Fundação Roberto Marinho*. Consiste em um projeto de educação ambiental e musical que capacita professores da rede pública a usarem, de forma criativa, os itens distribuídos, gratuitamente no kit: cinco fitas VHS, uma fita cassete, dois livros didáticos, um mapa, várias sementes de árvores nativas e um jogo de estratégia. Esse projeto deu bons frutos e estimulou, até agora, outras duas versões: *Tom do Pantanal*, em 2002, e *Tom da Amazônia*, em 2006, além da reedição do *Tom da Mata*, em 2007. (CRUZ, 2008, p. 57)

O projeto *Tom da Mata* atingiu 600 escolas do ensino fundamental, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Espírito Santo, Goiás, Pernambuco e Bahia e o Distrito Federal.

O *Tom do Pantanal* deu continuidade ao projeto *Tom da Mata*, resultado da mesma parceria. O Pantanal é uma região declarada Patrimônio Nacional pela Constituição e Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. 800 escolas, localizadas na região Centro Oeste, inclusive o Distrito Federal, os estados de São Paulo, Paraná, Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Amazônia serão atendidas para mais um passo na preservação do patrimônio ambiental brasileiro.

Tom Jobim sempre teve grande preocupação com o destino da Amazônia. Admirava o trabalho dos irmãos Villas Boas, ficava triste com a impotência da luta desses homens, acreditando que seria difícil evitar a invasão de terras indígenas pelo homem civilizado.

Toda a vez que uma árvore é cortada aqui na terra, eu acredito que ela cresça outra vez em outro lugar – em algum outro mundo. Então, quando eu morrer, este é o lugar para onde quero ir. Onde as florestas vivam em paz.

Antonio Carlos Jobim

CAPÍTULO IV. *MEUS PRIMEIROS PASSOS E COMPASSOS*

IV. 1. Diálogos com a música norte-americana

Com o desenvolvimento do cinema, do rádio e do disco até a metade do século XX, essa nova rede de comunicação possibilitou que o País tivesse contato com a produção cultural de outros países, principalmente a dos Estados Unidos. As distâncias ficaram mais curtas e a informação começou a chegar mais rapidamente.

A música norte-americana conquistou as rádios e consagrou entre nós o fox trote, o jazz e o blues. O ritmo quente dos negros americanos, os lamentos e a liberdade de improviso. Marcaram uma geração. Bons compositores como Glenn Miller, Cole Porter, George Gershwin, tornaram-se famosos entre nós. As orquestras trabalhavam os arranjos harmônicos com perfeição. O disco Chet Baker Sings influenciou muito a Tom e todos da Bossa Nova, até na maneira de cantar. (JOBIM, 1996, p. 65)

No período da segunda Grande Guerra, as *big bands* (Duke Ellington, Glenn Miller) constituíam o produto musical mais bem acabado dos Estados Unidos, uma verdadeira vitrine para o mundo que prenunciava o vínculo cada vez mais intenso do músico profissional com o mercado e com os veículos de comunicação de massa. Ao lado disso, por volta dos anos quarenta, nova onda de influencia do refinamento harmônico e melódico da música europeia (sobretudo da música de Claude Debussy) deu origem ao que conhecemos como *cool jazz*, algo mais intimista e menos dependente do esquema *espetáculo*.

A harmonia sofisticada presente nas canções de Tom Jobim foi também resultado dos diálogos com a música norte-americana. Ele disse em entrevista:

Acho que tenho uma influência maior da música americana do que do jazz, porque era a que tocava no rádio na época. Nós não tínhamos acesso ao

jazz. Só os especialistas ou as pessoas muito ricas, que tinham som para ouvir jazz, como o Jorge Guinle. (CEZIMBRA, 1995, p.69)

IV. 2. Parceiros de Tom Jobim

IV.2.1. Newton Mendonça

Newton Mendonça (1927-1960) foi seu primeiro parceiro. Juntos escreveram: *Incerteza*, *Meditação*, *Discussão*, *Caminhos cruzados*, *Desafinado*, *Samba de uma nota só*, entre outras.

Faziam as músicas juntos. Newton sentava-se ao lado de Tom, querendo chegar ao piano. Tom dizia que Newton era um musicista e um apaixonado pelo que fazia. Trocavam opiniões. Mostravam acordes um ao outro, divertiam-se trabalhando. Tinham grande afinidade. Discutiam sobre Beethoven, Liszt, Chopin, Shostakovitch. (JOBIM, H. 1996, p. 87)

A primeira música gravada da dupla foi *Incerteza* (1953) e quem gravou foi Mauricy Moura (1926-1977), cantor considerado sucessor de Silvio Caldas (1908-1998), em abril de 1953. A letra foi composta seguindo um pouco a tendência do momento, dos boleros e da *procura do grande amor*. Na *incerteza* / Em que eu vivo os meus dias / Ainda espero / O mais claro amanhã / Eu vivo uma noite sem lua / Que nunca se acaba / De tanta tristeza / Que eu levo sozinho / Sem ninguém pra me sorrir / Ando a procura de alguém / Sei que não vou encontrar...

Quando Tom Jobim participou do Programa *Roda Viva* da TV Cultura em 20 de dezembro de 1993, Zuzi Homem de Mello, um dos participantes do programa perguntou-lhe como foi o processo de composição com Newton Mendonça, ou seja, quem fazia a letra e quem escrevia a música. Tom Jobim respondeu que assim como a parceria com Vinícius, essas fronteiras não eram muito determinadas. Ambos se conheciam desde

garotos, moravam muito próximos e tocavam piano. Normalmente Tom Jobim sentava-se ao piano enquanto Newton Mendonça escrevia a letra, mas que esta ordem podia mudar.

Newton Mendonça foi amigo de adolescência, tínhamos interesses comuns e certa fascinação também comum pela coisa literária. Fizemos parceria fecunda que frutificou: *Desafinado*; *Samba de uma nota só*; *Foi a noite*; *Meditação*. Trabalhamos juntos na noite, casamos quase na mesma época. O enfarte levou esse meu amigo muito cedo. Tinha 33 anos quando teve o segundo, que o levou de vez. (Cancioneiro Jobim, 2000, p. 72)

Foi a noite (1956), uma das mais conhecidas canções do início da carreira de Tom Jobim e Newton Mendonça foi gravada pela cantora Sylvia Telles, acompanhada pela orquestra de Tom Jobim em uma das faixas do LP *Carícia*, de 1957. Num arranjo de Tom Jobim para orquestra de cordas, trompa e uma sessão de palhetas, sob a regência de Leo Peracchi, tanto a melodia como a interpretação de Sylvia Telles provocaram uma impressão tão forte, que o então novo diretor artístico da *Odeon* Aloysio de Oliveira, hesitou em rotulá-la como samba-canção;

A construção melódica era uma coisa inteiramente nova dentro dos padrões brasileiros. O arranjo simples, impecável, fornecia uma sequência harmônica que enaltecia a melodia de um modo incomum. A interpretação era genial. Sylvia Telles conseguia com sua voz rouca e suave penetrar dentro da gente e mexer com todas as nossas emoções. Bem, eu estava definitivamente diante de uma coisa que não esperava encontrar. Era a Bossa Nova na sua maior expressão. (SEVERIANO, 2006, p. 322)

Existem algumas pessoas entusiastas desta gravação, que a consideram o marco inicial da Bossa Nova.

Os versos da música *Meditação* (1959) deram nome ao disco *O amor, o sorriso e a flor*, ao show de música popular brasileira com produção de Ronaldo Bôscoli (1928-1994) e lançamento do disco de João Gilberto e a um slogan sobre o

movimento da Bossa Nova: *Quem acreditou / no amor, no sorriso e na flor / então sonhou, sonhou / e perdeu a paz / o amor o sorriso e a flor / se transformam depressa demais...*

Desafinado (1958) foi a primeira composição a ganhar as paradas de sucesso americanas, tanto que quando Tom Jobim fez sua estreia em disco nos EUA, o título do álbum foi *The Composer of Desafinado Plays*. (1963)

IV.2.2. Juca Stockler

João Batista Stockler Pimentel (1930) morava em Ipanema, tocava bateria e acompanhou Tom Jobim em shows, em muitas gravações e nas orquestrações de *Orfeu da Conceição*. Em 1953 foram gravados mais dois sambas-canções em disco: de um lado *Pensando em você*, composto por Tom Jobim e *Faz uma semana*, em parceria com o amigo Juca Stockler. As músicas foram gravadas pelo cantor Ernani Filho (1920), muito admirado por Ary Barroso (1903-1964).

IV.2.3. Alcides Fernandes

Compositor de músicas carnavalescas, formado numa banda do Corpo de Bombeiros, compôs com Tom Jobim o samba-canção *Solidão* que foi gravado em 1954 pela cantora Nora Ney (1922-2003) e inserido no catálogo da *Continental*. Tom Jobim compôs a letra:

Solidão

Sofro calada na solidão
 Guardo comigo a memória
 Do seu vulto em vão
 Eu tudo fiz por você
 E o resultado
 Desilusão
 O dia passa

A noite vem
 A solução
 Deste caso
 Cansei de buscar
 Eu vou rezar
 Pra você me querer outra vez
 Como um dia me quis
 Quando a saudade apertar
 Não se acanhe comigo
 Pode me procurar

Em 1956 fizeram a música *Vem viver ao meu lado*, lançada por Gilda de Barros (1927-2010). Segundo Thereza Hermann:

Alcides apareceu lá em casa para conhecer o Tom em 1952, quando ele começou a querer gravar e já estava começando a trabalhar como pianista na vida noturna. Alcides deu aquela ajuda de levá-lo à SBACEM e ao Sindicato dos Músicos, para arranjar aquele trabalhinho na editora. (CEZIMBRA, 1995, p. 104)

IV. 2. 4. Billy Blanco

Iniciou sua carreira artística nos anos 1950 com o sexteto Billy Blanco. Dedicou-se à música, mas nunca abandonou a profissão de arquiteto. Compôs com Tom Jobim o samba-canção *Tereza da praia*, em 1954, com o objetivo de desfazer rumores que os dois maiores cantores da época contratados pela Continental, Dick Farney e Lucio Alves, detestavam-se mutuamente. Billy Blanco fez a letra para a música de Tom Jobim. Os dois cantores gravaram o samba-canção bem humorado e que acabou sendo o primeiro sucesso de Tom Jobim.

Tom e eu nos encontrávamos no estúdio da Continental, onde estava acabando de ser gravada a nossa Sinfonia do Rio de Janeiro, como foi chamada pelo povo. Participantes, todo o elenco da gravadora, a orquestra do Municipal e o nosso querido maestro Radamés Gnattali. Entre os cantores, Lúcio Alves e Dick

Farney, na ocasião os gogós fita azul do Brasil, que serão eternamente lembrados como cantores e como amigos. (BLANCO, 2001, p. 101)

Tereza da praia

Dick Farney: Lúcio

Lúcio Alves: Eu...

Dick Farney: Arranjei novo amor no Leblon

Lúcio Alves: Não diga!

Dick Farney: Que corpo bonito

Que pele morena

Que amor de pequena

Amar é tão bom

Lúcio Alves: Tão bom... ó Dick

Dick Farney: Sim?

Lúcio Alves: Ela tem um nariz levantado

Os olhos verdinhos

Bastante puxados

Cabelo castanho

Dick Farney: E uma pinta do lado...

Lúcio Alves: É a minha Teresa da praia

Dick Farney: Se ela é tua, é minha também

Lúcio Alves: O verão passou todo comigo

Dick Farney: O inverno, pergunta com quem

Os dois: Então vamos

A Teresa na praia deixar

Aos beijos do sol

E abraços do mar

Teresa é da praia

Não é de ninguém

Dick Farney: Não pode ser tua

Lúcio Alves: Nem tua também

Os dois: Teresa da praia não é de ninguém

Oliveira, (2008) disse que gravada em 1954 a canção já traz muitos dos elementos que caracterizariam a estética da futura Bossa Nova – uma letra visual, luminosa, compatível com a melodia leve e precisa. Em *Tereza da praia*, o amor ainda que não realizado, se descola da tristeza para ser afirmado como signo de uma paisagem ensolarada que a ninguém pertence.

A segunda obra da dupla foi a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, uma peça sinfônica popular que exalta as belezas do Rio de Janeiro. É a partir da sua riqueza e qualidades internas que ela se tornou definitivamente uma obra de referência para a posteridade, de maneira que hoje, a imagem de Tom Jobim se tornou indissociável da imagem do Rio de Janeiro e de questões ecológicas, como por exemplo, a da preservação da natureza. (KUEHN, 2004, p. 138)

Billy Blanco foi também um compositor profundamente identificado com o espírito carioca, apesar de ser paraense:

...podemos conferir à *Sinfonia do Rio de Janeiro* um significado especial como obra de transição entre o estilo orquestrado e tradicional, e os elementos musicais, harmônicos e poéticos que já se adaptavam a um perfil que mais tarde seria associado à Bossa Nova. A gravação da *Sinfonia do Rio de Janeiro* também foi certamente um resultado da boa relação entre Radamés Gnattali e Tom, contribuindo para a longa amizade e parceria que se estabeleceu entre eles. (KUEHN, 2004, p. 55)

Demoraram aproximadamente três meses para terminar a sinfonia, pois na época, trabalhavam também em outras coisas e não podiam se dedicar exclusivamente à composição. Com arranjos de Radamés Gnattali foi gravada no final de 1954 por artistas da *Continental*.

Além do tema *A montanha*, com coro e orquestra, a sinfonia teve mais 11 temas, interpretados por oito cantores e um conjunto vocal:

Hino ao sol e Copacabana - Dick Farney

Cidade - Os Cariocas

Trabalho - Gilberto Milfont

Zona sul e O mar - Elizeth Cardoso

Arpoador - Lúcio Alves

Noites do rio - Dóris Monteiro com Os Cariocas

O morro - Emilinha Borba

Descendo o morro - Nora Ney

O samba - Jorge Goulart

Criada num processo coletivo, a *Sinfonia do Rio de Janeiro* constitui uma obra rica em significados e uma experiência prazerosa do jovem compositor Antônio Carlos Jobim em busca da sua linguagem musical e estilo de compor. Em suma, a *Sinfonia* revelou-se uma obra surpreendentemente moderna para o seu tempo, antecipando, em suas estruturas harmônicas e melódicas, assim como em sua temática e recursos poéticos, a Bossa Nova. (KUEHN, 2004, resumo)

IV.2.5. Dolores Duran

Dolores Duran (1930-1959), compôs três *clássicos* pré-Bossa Nova com Tom Jobim: *Se é por falta de adeus* (1955), *Por causa de você* (1957) e *Estrada do sol* (1958).

Minha parceria com a Dolores Duran foi por todos os motivos magnífica. Fizemos *Estrada do sol*, *Por causa de você*, *Se é por falta de adeus*. A Dolores fez *Por causa de você*, com um lápis de sobancelha, o instrumento que tinha à mão, para não perder aquele ótimo momento de inspiração. O Vinícius estava fazendo outra letra e a Dolores fez a dela em cima da perna, em cinco minutos. Completou a letra e escreveu na margem, com o mesmo lápis improvisado: Vinícius, outra letra é covardia. Tivesse vivido mais tempo, teria feito muitas coisas maravilhosas como as que deixou. (Cancioneiro Jobim, 2000, p. 28)

IV.2.6. Luiz Bonfá

Em 1956 Luiz Bonfá (1922-2001) foi o violonista da gravação da trilha sonora da peça *Orfeu da conceição*. Compôs *Manhã de carnaval* com Antônio Maria (1921-1964), um *standard* da música popular brasileira. Com Jobim fez: *A chuva caiu, Domingo sincopado, Samba não é brinquedo, Amor sem adeus, Engano, Correnteza*.

Em 1993, compuseram uma música instrumental, *Brazilian Impressions*.

O Luíz Bonfá tem muita coisa bonita e tocava muito bem violão. Gravou muito, depois eu gravei com ele, como instrumentista. Gravei muita coisa do Luiz Bonfá. Eu ainda carregava aqueles aparelhos pesadíssimos, os *speakers* (alto-falantes) do violão. Aquilo era um desastre, um peso que o Bonfá não podia levar, por causa da mão de tocar violão. Tenho algumas coisas em parceria com ele, como *Correnteza*, que gravei num disco com o Bonfá e com o Stan Getz, o *Getz/Bonfá*. (CEZIMBRA, 1995, p.100)

IV. 2. 7. O início da parceria Tom / Vinícius – *Orfeu da Conceição*

Em 1953 conheceu Vinicius de Moraes (1913-1980) que posteriormente tornou-se seu parceiro de grandes sucessos do cancionero popular, tais como: *Chega de saudade, Garota de ipanema, Eu sei que vou te amar*, entre outras.

A parceria com Vinícius de Moraes teve início quando Lúcio Rangel (1914-1979) crítico musical, os apresentou no *Villarino*. Vinícius procurava alguém para compor músicas para sua peça *Orfeu da Conceição*. Lucio Rangel favoreceu o encontro da dupla no famoso bar no centro do Rio.⁴⁹

⁴⁹ *Vilarino, Vilariño, Villariño, Vilarinho*. O nome deste bar já foi escrito de várias formas. Situado nas proximidades do aeroporto, na esquina da Avenida Calógeras com Presidente Wilson, o *Villarino* foi um dos locais preferidos, na época, pelos artistas, jornalistas, poetas e intelectuais do Rio para um bate-papo e um chopp no fim da tarde. Vários artistas em começo de carreira também apareciam por lá, procurando travar novas amizades. Algumas redações de jornais, gravadoras de discos, editoras, o Ministério da Educação e o Itamaraty, ficavam perto do bar. Na entrada, o *Villarino* era uma mercearia, vendendo comestíveis finos e bebidas importadas. Mais ao fundo, chegava-se a um espaço com algumas mesas, onde o whisky era a bebida mais solicitada.

Na década de 1950 muitos dos artistas que frequentavam o bar deixaram nas paredes as marcas de seu talento e algumas de suas obras. Os pintores Pancetti, Di Cavalcanti e Antônio Bandeira fizeram desenhos; Ary Barroso (1903-1964) escreveu os primeiros compassos de *Aquarela do Brasil*; Vinicius de Moraes e Pablo Neruda contribuíram de próprio punho com alguns poemas.

Também lá ficaram as assinaturas de vários frequentadores. Entre eles, Paulo Mendes Campos, Antônio Maria, Dolores Duran, Aracy de Almeida, Mário Reis, Sérgio Porto, Paulo Soledade, Irineu Garcia, Elizeth Cardoso e Carlos Drummond de Andrade⁵⁰.

Saindo de seu trabalho na gravadora *Odeon*, Tom Jobim de vez em quando passava pelo bar, esperando por um horário mais desafogado para pegar uma condução de volta à zona sul, ou conseguir uma carona.

De volta ao *Villarino*, Lúcio Rangel sugeriu a Vinicius o nome do pianista Antonio Carlos Jobim, então com 29 anos. Tom Jobim e Vinicius já se conheciam desde 1953, mas ainda não eram amigos. Logo foi combinado um encontro entre os dois no *Villarino*⁵¹.

Vinicius não queria chamar músicos eruditos para compor as canções que já estavam pensadas no contexto da peça. Convidou inicialmente o compositor e pianista Vadico (1910-1962) que era um músico com grande conhecimento de música erudita e foi aluno de Castelnuovo Tedesco⁵² em Los Angeles. Vadico acabou não aceitando o convite.

⁵⁰ Nos anos 1960 o proprietário do *Villarino*, aborrecido com o que considerava uma sujeira nas paredes de seu estabelecimento mandou pintar tudo de verde. Nada se salvou. Anos depois, Antonio Vasquez Alvares, antigo garçom e novo proprietário, tentou recuperar as preciosidades que estavam sob a pintura, mas sem conseguir os resultados esperados.

⁵¹ Ronaldo Bôscoli, que sabia dos planos do poeta, reivindicou ter levado Tom à casa de Vinicius, e tê-lo indicado para a parceria, antes do encontro no *Villarino*.

⁵² Castelnuovo Tedesco nasceu em Florença e em 1939 mudou-se para os Estados Unidos. A partir de 1946 deu aulas no Conservatório de Los Angeles e compôs trilhas para cinema.

Tom Jobim explicou o motivo da escolha⁵³:

Vinicius queria um músico que soubesse escrever música, queria usar orquestra. Vinicius pensava: 'Se eu acho um erudito, não funciona; se eu acho um popular, não funciona'. Ou então você chama um popular e um erudito de jeito que o popular faça o samba e o outro orquestre. Atualmente isso está em transformação; aqui está Dori Caymmi que compõe e orquestra a sua música: agora eles sabem de tudo! Eu já tinha muita música, samba gravado; algumas coisas já na praça do Rio de Janeiro. Mas, foi o *Orfeu* que deu aquela projeção, que tirou a barriga da miséria.

Dias, (2010) afirmou que um dos pontos que chama atenção no depoimento e Tom Jobim é o modo como se dão os encontros dos diversos atores que protagonizam os eventos narrados. Vinicius de Moraes ouviu Tom Jobim pela primeira vez no *Clube da Chave*; os dois são apresentados no bar *Vilariño*; as coisas *mais graves* são discutidas à base de chope em Ipanema. Há, portanto, toda uma sociabilidade boêmia que é marca das relações interpessoais – e profissionais – de Jobim.

No dia marcado, Tom Jobim ouviu de Vinicius de Moraes uma detalhada explicação sobre a peça *Orfeu da Conceição*. De Tom Jobim, que estava preocupado com o difícil início de carreira, ouviu-se somente a frase famosa que foi contada muitas vezes pelo próprio compositor: Tem um dinheirinho nisso? Lúcio Rangel tentou consertar: Mas Tom, como é que você ousa falar com o poeta sobre dinheiro numa hora dessas?⁵⁴

Quando começaram a trabalhar nas músicas, por volta de maio de 1956, Tom Jobim já morava no apartamento 201, da Rua Nascimento Silva, 107 em

⁵³ Entrevista de Tom Jobim feita no Museu da Imagem e do Som, em agosto de 1967, à Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Raimundo Wanderley, Dori Caymmi, Chico Buarque e Ricardo Cravo Albin.

⁵⁴ Cancioneiro Jobim, 2000, p. 42

Ipanema. O poeta entregou a Tom Jobim uma cópia da peça com indicações dos lugares onde entrava música e esboços das letras de alguns sambas.

A primeira composição da dupla foi a canção *Se todos fossem iguais a você*. Vinícius contou⁵⁵ que essa música foi composta quase que ao mesmo tempo: Tom Jobim no piano e ele escrevendo a letra. Depois fizeram os outros sambas: *Um nome de mulher*, *Mulher sempre mulher*, *Lamento no morro* e do tema que era fundo para o monólogo de *Orfeu*, extraiu uma composição chamada *Modinha*, que Elizeth Cardoso gravou no LP *Canção do amor demais*.

Se todos fossem iguais a você
(Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

Vai tua vida	Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor	Teu caminho é de paz e amor
A tua vida	A tua vida
É uma linda canção de amor	É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta	Abre teus braços e canta
a última esperança	a última esperança
A esperança divina de amar em paz	A esperança divina de amar em paz
Se todos fossem iguais a você	Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver	Que maravilha viver
Uma canção pelo ar	Uma canção pelo ar

*Orfeu da Conceição*⁵⁶ foi apresentado no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956 e continuou em cartaz por mais uma semana. Depois uma nova temporada de um mês aconteceu no *Teatro República*.

Tom Jobim escreveu os arranjos para a orquestra, que na peça foi regida por Leo Peracchi. No violão, Luiz Bonfá e Tom Jobim ao piano. Mais tarde a peça foi

⁵⁵ MELLO, 2008, p. 29.

⁵⁶ A peça teve cenários do arquiteto Oscar Niemeyer e cartazes de Djanira, Carlos Scliar, Raimundo Nogueira (que fez também a capa do LP), e Luís Ventura. A direção foi de Leo Jusi, e no elenco estavam Haroldo Costa (Orfeu), Dirce Paiva (Eurídice), Léa Garcia (Mira), Cyro Monteiro, Abdias Nascimento no papel de Aristeu (mais tarde substituído pelo único branco do elenco, Chico Feitosa, que entrou em cena com o rosto pintado de preto), Pérola Negra, Waldir Maia, e Adhemar Ferreira da Silva.

transformada pelo cineasta francês Marcel Camus no filme *Orphée Noir*, em português *Orfeu do Carnaval*. Ganhou a *Palma de Ouro* em Cannes e em 1959 o *Oscar* de melhor filme estrangeiro.

No mês de setembro de 1956, um espetáculo que acrescentou um considerável peso à tendência já claramente manifesta de modernidade: a adesão de Vinícius de Moraes (1913-1980), um dos maiores poetas brasileiros, à música popular. O espetáculo que foi levado inicialmente ao *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro, era a versão sobre sua visão carioca da lenda de *Orfeu*, *Orfeu Negro*. Havia canções do jovem compositor Antônio Carlos Jobim, o parceiro escolhido por Vinicius, contendo os elementos melódicos e harmônicos da modernidade, já àquela altura preconizada na imprensa brasileira. Quando o disco foi lançado, em novembro, também um LP de dez polegadas, preservou-se um marco significativo. O cerco se fechava em torno da modernidade. (MELLO, 2001, p. 18).

IV. 2. 8. Aloysio de Oliveira

Aloysio de Oliveira (1914-1995) começou sua carreira artística como integrante do conjunto vocal e instrumental *Bando da Lua* que acompanhou Carmen Miranda (1909-1955) aos Estados Unidos em 1939. Com a morte da cantora e dissolução do *Bando da Lua*, retornou ao Brasil em 1956 e assumiu a direção da *Odeon*. Lançou o LP *Chega de saudade* de João Gilberto (1959) e fundou o selo *Elenco* (1963), de importância fundamental para a música brasileira na década de 1960.

É o autor das letras nas canções: *Dindj*, *De você eu gosto*, *Eu preciso de você*, *Demais (todas de 1959)*, *Inútil paisagem (1963)*, *Só tinha de ser com você*, *Samba torto (1960)*.

IV. 2. 9. Marino Pinto

Marino Pinto (1916-1965) foi uma figura histórica da música popular brasileira dos anos 1930 e 40. Escreveu mais de trezentas letras para músicas de Ataulfo Alves (1909-1969), Wilson Batista (1913-1968), Zé da Zilda (1908-1954), Herivelto Martins (1912-1992), Haroldo Lobo (1910-1965) e Vadico (1910-1962).

Com Tom Jobim compôs: *Frase perdida* (1957), *Sucedeu assim* (1957), *Aula de matemática* (1958), *Mágoa* (1958) e *Ai quem me dera.*(1981)

IV. 2.10. Chico Buarque

Chico Buarque de Holanda (1944) foi apresentado a Tom Jobim por Aloysio de Oliveira. Fez a letra para a música *Zíngaro*, que foi gravada em versão instrumental no LP *A Certain Mr. Jobim* (1967) e passou a se chamar *Retrato em branco e preto* (1968). Ainda em 1968, escreveu *Sabiá*, *Olha Maria* (1970) - dividiu a letra com Vinícius de Moraes, *Pois é* (1970), *Carta do Tom* (1977), *Eu te amo* (1980), *A violeira*, *Meninos eu vi* (ambas de 1983), *Anos dourados* (1986), *Piano na Mangueira* (1992). *Imagina (valsa sentimental)* foi a primeira música escrita por Tom Jobim, em 1947. Muito tempo depois teve a letra composta por Chico Buarque.

Em 1998 Chico Buarque escreveu um texto por ocasião da comemoração dos 90 anos de Oscar Niemeyer (1907). No final desse texto Chico disse o seguinte:

Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar. (Silva, 2004, p.15)

Em 1967, por indicação de Tom Jobim, comprou um piano e começou a estudar. Sua música tornou-se mais complexa a partir da metade dos anos 1980.

E a partir desse meu contato com o Tom senti necessidade de aprender música. Foi o que fiz em 67, 68. Tomei aulas com a Wilma Graça, por indicação do Tom. Esse piano, que eu tenho até hoje, fui comprar com o Tom lá na Lapa. Fomos à Lapa e na loja havia até uns de armário. É um bom piano. Foi o Tom que escolheu para mim. (CEZIMBRA, 1995, p. 139)

Chico Buarque homenageou o *maestro soberano* em *Paratodos* (1993): *Foi Antonio Brasileiro / Quem soprou esta toada...* As canções de Chico que têm o Rio de Janeiro como objeto são também as que podemos notar uma presença maior de Tom Jobim.

O que era importante no convívio com o Tom era o seu lado de mestre. Porque, para todos nós, ele foi um pioneiro e tinha uma forma de ensinar as coisas sem parecer que estava ensinando. Não tinha nada de didático. Pelo contrário, a conversa dele era dispersiva. Ele pegava uma música e transformava. Adorava sentar ao piano e tocar músicas alheias. Chegava um compositor novo, como eu, que tinha vinte e poucos anos, levava minhas músicas, ainda pobrezinhas que eram, e ele: Ah, que beleza. Tocava e transformava aquela música numa música do Tom. Era a maneira dele de ensinar à gente maiores possibilidades harmônicas e caminhos surpreendentes. (CEZIMBRA, 1995, p. 137)

IV.2.11 Paulo César Pinheiro

Paulo César Pinheiro (1949), foi parceiro também de Baden Powell (1937-2000), Maurício Tapajós (1943-1995), Eduardo Gudin (1950), Dori Caymmi (1943), João Nogueira (1941-2000), entre outros.

Leu toda a obra de Guimarães Rosa e Tom Jobim também era admirador da obra do escritor. Convidou-o para ser seu parceiro quando ouviu sua canção *Sagarana*, classificada no *VI Festival Internacional da Canção*, em parceria com o compositor mineiro João de Aquino.

Escreveu com Tom Jobim Matita-perê:

Fiz questão de conservar o que Tom havia escrito , apesar dele não achar indispensável. O pio do pássaro avisando da proximidade dos perseguidores era um achado do maestro. Mexi em pedaços da melodia para adequar o poema e fui construindo a trama. Foi muito mais difícil do que eu esperava, posto que, manter os pequenos trechos do Tom era montar quebra-cabeça. (PINHEIRO, 2010, p. 36)

Essa canção foi originalmente o tema principal da trilha sonora do filme *Sagarana – o duelo* (1973), de Paulo Thiago (1945), baseado no conto *O duelo* do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

IV.3. O disco que fez tudo mudar

Outro encontro histórico aconteceu também no *Villarino* no final de 1957: Tom, Vinícius e o jornalista Irineu Garcia. Dois anos antes Irineu criou uma pequena produtora de discos, chamada *Festa* e queria produzir um disco somente com músicas da dupla. Inicialmente, pensaram na cantora e compositora Dolores Duran para gravar o disco, porém esta não mostrou muito interesse. Na mesma noite encontraram Elizeth Cardoso no *Bar Trinta e Seis* e formalizaram o convite.

Irineu Garcia se reuniu com Tom Jobim, Vinícius de Moraes e a própria Elizeth Cardoso para conversar sobre a gravação do disco e combinaram que no dia seguinte iniciariam a escolha das músicas e os ensaios na casa de Tom⁵⁷. Irineu começou a tratar com os *Irmãos Vitale*, proprietários da Gravadora *Copacabana* onde Elizeth era contratada, para que permitissem que ela gravasse o disco na Gravadora *Festa*.

⁵⁷ Quase vinte anos depois, Toquinho e Vinícius compuseram *Carta ao Tom*, e na letra da música se referiram ao fato: Rua Nascimento Silva, 107/ você ensinando pra Elizeth / As canções de *Canção do amor demais/Lembra que tempo feliz/ ai que saudade/ Ipanema era só felicidade/ Era como se o amor doesse em paz... .*

Ao ouvir algumas músicas sugeridas pelos autores, Elizeth pensou em desistir do projeto principalmente pela sofisticação e complexidade das canções. Até aquele momento nenhum cantor havia gravado um LP com tantas canções sofisticadas, difíceis de serem cantadas para os padrões da época.

Nesse disco, os limites dos tradicionais campos das chamadas músicas erudita e popular se tocaram, não como desejo ou recalque, mas como um ponto de fricção espontâneo e orgânico, em que a canção e a sinfonia, entendidas como o popular e o erudito, pareciam criar o espaço para uma *dialética positiva*, lugar onde a ambição e a vocação não se anulam. (MACHADO, 2008, p. 25)

É possível observar nos cinco exemplos abaixo (Fig. 17 a 21) , pequenos trechos de algumas canções do disco *Canção do amor demais*, o quanto as melodias são sofisticadas e com intervalos difíceis de serem entoados. No primeiro exemplo, um trecho da canção que dá nome ao disco: a última nota do primeiro compasso é um fá sustenido, que vai para um dó sustenido, primeira nota do segundo compasso. É um intervalo descendente de quarta justa que não é fácil de ser cantado. No segundo compasso as duas últimas notas também são um fá sustenido indo para um dó natural, um intervalo de quarta aumentada descendente. Depois, a melodia apresenta uma sequência de tons e semitons muito diferente das canções da época o que fez Elizeth Cardoso ter uma grande preocupação em cantar todo um disco com tantas canções sofisticadas.

Em *Caminho de pedra* (Fig. 18), no quinto compasso do exemplo também temos intervalos de quarta justa descendente e ascendente.

Canção do amor demais

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Paulo Jobim

Moderato Em

Que-ro cho - rar por - que te a - mei - de - mais Que - ro mor - rer por - que me des - te_a

vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca hei de ter paz Se - rá que

tu - do que há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem

Fig. 17 – Trecho da partitura *Canção do amor de mais* (Tom Jobim)

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

Caminho de pedra

arr. Paulo Jobim

Car - ro de boi, boi - a - dei - ro gri - tan - do, ô, ô

E o ca - mi - nho que vai me le - van - do, ô, ô

copyright ©1958 Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes | Editors Musical Arapuçá Ltda.

Fig. 18 – Trecho da partitura *Caminho de pedra* (Tom Jobim)

As canções que seguem abaixo foram compostas mantendo o mesmo padrão de intervalos de tom e semitom, quartas ascendentes e descendentes, intervalos de oitava justa com escalas descendentes, desafiadoras para serem cantadas afinadamente e com a *naturalidade* característica do estilo.

Janelas abertas

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Alfredo Cardim

Sim Eu po-de-ri-a fu-gir, meu a-mor
Eu po-de-ri-a fi-car sem-pre_a-sim

Eu po-de-ri-a par-tir Sem di-zer pra_on-de vou Nem se-de-vo vol-tar
Co-mo uma ca-sa va-zia U-ma ca-sa som-bri-a Sem luz nem ca-lor

copyright ©1960 Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes | Editora Musical Arapuçá Ltda.

Fig. 19 – Trecho da partitura *Janelas abertas* (Tom Jobim)

Estrada branca This happ y madness

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

vers. Gene Lees

arr. Antonio Carlos Jobim

dia Se_o sol bri-lhas-se_e_a po-e-sia Se_em vez de tris-te fos-se_a -
child - hood And I'm skip - ping through the wild Se_em vez de ex - ci - ted that I -

le - gre de par - tir do Se_em vez de eu ver só mi - nha
don't know what to do What do I care if I'm a -

som - bra nes - sa_es - tra - da_Eu vis - se_a_o lon - go des - sa_es - tra - da_U - ma_ou - tra
ju - ve - nile? I smile my se - cret lit - tle smile Be - cause I know the

som - bra_a me se - guir
change in me is you

Fig. 20 – Trecho da partitura *Estrada branca* (Tom Jobim)

Modinha Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes
arr. Paulo Jobim

copyright © 1956 Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes | © 1958 Editora Musical Arapuçá Ltda.

Fig. 21– Trecho da partitura *Modinha* (Tom Jobim)

Foram gravadas 13 músicas: duas somente de Tom Jobim (*As praias desertas* e *Outra vez*); duas somente de Vinicius de Moraes (*Serenata do adeus* e *Medo de amar*) e nove músicas de Tom e Vinicius (*Chega de saudade*, *Caminho de pedra*, *Luciana*, *Janelas abertas*, *Eu não existo sem você*, *Estrada branca*, *Vida bela*, *Modinha* e *Canção do amor demais*).

Estrada branca foi gravada somente com Elizeth e Tom Jobim ao piano.

É um disco que não pode faltar em qualquer antologia das gravações brasileiras de todos os tempos. As faixas que a cantora mais temia são exatamente as mais belas: *Modinha*, *Canção do amor demais*, *As praias desertas* e *Estrada branca*. Graças a elas, Elizeth Cardoso seria convidada pelo maestro Diogo Pacheco, seis anos depois, para interpretar Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. (CABRAL, 1997, p. 133)

João Gilberto tocou violão na música *Chega de saudade*. Esse foi o disco,⁵⁸ que Tom definiu dez anos depois como:

Um marco, um ponto de fissão, de quebra com o passado. Foi em *Canção do amor demais* que a Bossa Nova fez a sua primeira graça. (*Cancioneiro Jobim*, 2000, p. 42)

⁵⁸ *Canção do amor demais* - Long Play 12", Festa, LDV 6.002.

Segundo historiadores e críticos, este foi o disco que fez tudo mudar. Algumas das mais lindas canções de câmara de Jobim e Vinicius estão aqui. Os arranjos que Jobim fez para pequena orquestra são primorosos, numa estética leve e inovadora que se contrapôs ao romantismo mais intenso ainda em voga naqueles tempos de samba-canção.

Aí as canções ganharam arranjos com uma instrumentação pouco usual na música popular: trompa, fagote, oboé, clarone e harpa, que se somavam a piano, flauta, trombone e violoncelo. Tom criou uma sonoridade camerística com soluções timbrísticas originais e delicadas, servindo de cama para a voz de Elisete – cantora com a dicção e a espontaneidade da música popular, mesmo num contexto que flertava com o ambiente da música erudita de câmara. (MACHADO, 2008, p. 24)

Nas duas faixas que têm a batida de João, o ritmo original cedeu lugar ao novo balanço: *Outra vez*, um samba-canção, que já tinha uma gravação de Dick Farney (1954); e *Chega de saudade*, um marco a partir do qual o pensamento musical brasileiro tomou novo impulso. *Chega de saudade*, pronta há alguns anos era um choro, mas a partir deste disco foi tocada em ritmo de samba. Mesmo assim conservou na estrutura e na melodia as marcas do estilo em que foi concebida. Essa música foi uma referência muito forte para vários compositores como Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Edu Lobo lembra-se que:

A primeira vez que eu ouvi *Chega de saudade*, eu fiquei imobilizado. Eu estava em Recife, eu me lembro exatamente da cena. Devia ter uns 14 ou 15 anos de idade. Era tudo muito novo. Era o João Gilberto cantando, uma voz que não parecia com voz que eu tivesse ouvido antes. Um violão completamente fora do comum. Umas harmonias novíssimas, uma melodia novíssima e uma letra de Vinicius. Era tudo junto de uma vez só. Foi uma mudança total harmônica, melódica e de palavras. (DVD Maestro soberano, vol. 1, 2006)

Vinícius afirmou que a letra da música *Chega de saudade*, composta em 1956, foi uma das letras que deu mais trabalho para ele escrever:

Foi uma das letras que me deu uma das maiores surras da minha vida, porque eu queria botá-la bem dentro da música, fazer um casamento quase perfeito com aquelas rimas internas todas. (MELLO, 2008, p. 30)

Na estrutura harmônica da música *Chega de saudade* aparece uma sucessão de acordes que lembram as formações de grupos de choro tradicionais.

Inventei uma sucessão de acordes que é a coisa mais clássica do mundo e botei ali uma melodia. Mais tarde o Vinícius colocou a letra. De certa forma, sentindo a novidade da Bossa Nova, do João Gilberto e daquele meio em que a gente vivia talvez o Vinícius tenha sido levado a intitular a música *Chega de saudade*. Esse título é engraçado, porque a música tem algo de saudosista desde a introdução. Lembra aquelas introduções daqueles conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional. *Chega de saudade* tem a saudade. É uma saudade jogando fora a saudade. (*Cancioneiro Jobim*, 2000, p. 64)

Chega de Saudade

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Intro

1. Gm7 (Em7^(b9)) A7^(b9) Dm7 Dm7/C

5. E7/B E^bMaj7 A7 Dm7 E^b7 (Em7^(b9)) A7^(b9)

Canto

9. Dm7 Dm7/C E7/B E7/B

Vai mi - nha tris - te - - - zaE diz a e -

13. B^bM6 A7^(b9) 1. Dm7 E^b7 (A7 V7)

- - la que sem e - la não po - de ser

17. Dm7 (Bm7^(b9))E7^(b9) Am7 Am7

Diz - lhe nu - ma pre - - ce Quee-la re - gres -

21. B^b6 (B^b7) B^b6 A7 A7^(b9)

- - se Por-queeu não pos - so mais so-frer

Fig. 22 – Trecho - Partitura da música *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) transcrição da melodia e harmonia por Geraldo Suzigan, na gravação do CD *Tom Jobim Perfil* – 2007 e com referência da partitura publicada no *Cancioneiro Jobim*⁵⁹.

⁵⁹ JOBIM, 2001, vol.1, p.114 a 117

Alguns críticos não aceitaram a interpretação de Elizeth Cardoso, identificada como cantora de samba-canção, mas Vinícius de Moraes não teve a mesma opinião.

Naquela ocasião Elizeth era talvez o que havia de mais pra frente como cantora. Ela foi escolhida como intérprete e nós a ensaiamos profundamente, ela passou e repassou as músicas conosco com um sentido muito grande de obediência ao que queríamos. O Tom fez os arranjos e escolheu os instrumentistas que eram os cobras⁶⁰ todos da ocasião. (MELLO, 2008, p.33)

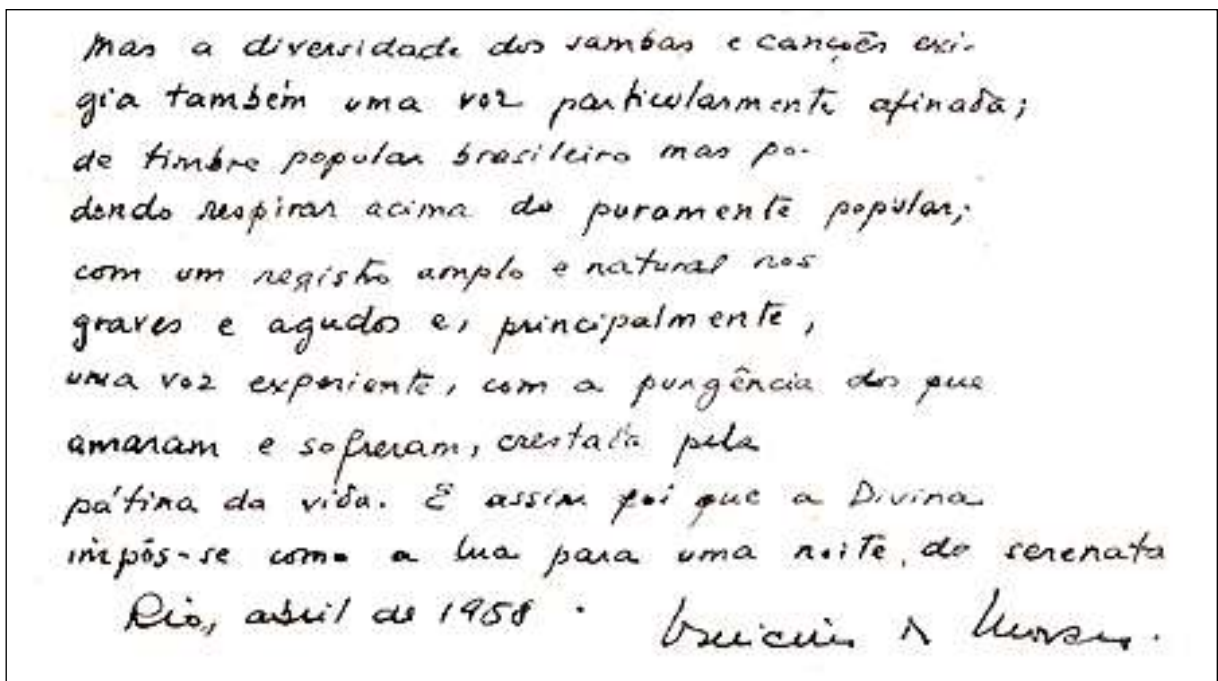


Fig.23 - Trecho final do texto da contracapa, em manuscrito de Vinícius de Moraes⁶¹

Vinícius de Moraes disse ainda que João Gilberto ficou muito empolgado nos dias de gravação, sobretudo da música *Chega de saudade*, mas pouco convencido da interpretação de Elizeth.

⁶⁰ Herbert (trompa), Copinha (flauta), João Batista Stockler (bateria), os dois irmãos Maciel, Edson e Edmundo (trombones), Pedro Vidal Ramos (contrabaixo), Irani Pinto e João Gilberto (violão), sete violinos, duas violas e dois cellos. João Gilberto também foi escolhido por Tom Jobim.

⁶¹ Trecho final do texto da contracapa, em manuscrito de Vinícius de Moraes. Disponível em: <http://www.jobim.com.br/dischist/amordemais/amordemais.html>

Até ficaram um pouco de ponta com as observações que ele fez a ela. Mas a gravação foi no ambiente da maior empolgação porque era uma música nova que entusiasmava todo mundo. A batida do João estava ainda no seu estágio mais elementar, depois desenvolvido pelo próprio João. (MELLO, 2008, p. 34)

Pela importância que esse disco teve para a modernização da música popular brasileira, outros artistas gravaram novamente o disco *Canção do amor demais*, mantendo o mesmo repertório e seguindo rigorosamente a ordem das músicas concebidas por Tom e Vinícius.

A cantora Olivia Byington gravou as canções do disco exatamente como propunham as transformações preconizadas pela Bossa Nova. Ela disse que foi Tom Jobim quem a incentivou a fazer este disco: *Ele dizia que eu deveria regravar as músicas de “Canção do amor demais” num registro íntimo, com tons mais graves, buscando levar este repertório ao conhecimento das futuras gerações. É uma versão mais Bossa Nova que o original, embora os arranjos não sejam, necessariamente, Bossa Nova. O álbum tem um clima cool, mais próximo de Tom Jobim que qualquer outra coisa.*⁶²

O *Zimbo Trio* (Amilton Godoy (1941) – piano; Rubens Barsotti (1932)– bateria e Itamar Collaço (1958) – contrabaixo)⁶³ gravou em 2009 um DVD em comemoração aos seus 45 anos de existência e fez também uma homenagem ao histórico disco, criando um *medley* em versão instrumental, a *suite Canção do amor demais*. Foram acompanhados pela *Orquestra Sinfônica Arte Viva* sob a regência do maestro Amilson Godoy (1946). A sequência das músicas foi a mesma estabelecida

⁶² As declarações de Olívia Byington encontram-se no site da gravadora Biscoito Fino: (acessado em outubro de 2011) http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=57

⁶³ Na formação original, o contrabaixista do *Zimbo Trio* era o músico Luiz Chaves (1931-2007).

no disco original, mas os arranjos foram escritos por Amilton Godoy e Rodrigo Morte (1976).⁶⁴

A partitura de *Eu não existo sem você* (Fig. 24) em manuscrito de Tom Jobim, uma das músicas que fazem parte do disco *Canção do amor demais* foi encontrada pelo *Clube do Tom* entre os arranjos do maestro Leo Peracchi.

Fig. 24 - Manuscrito de Tom Jobim, da música *Eu não existo sem você* de Tom e Vinícius de Moraes, descoberto pelo Clube do Tom.⁶⁵

⁶⁴ A gravação do DVD aconteceu no Teatro Bradesco, em São Paulo, em outubro de 2009.

⁶⁵ Manuscrito de Tom Jobim, da música *Eu não existo sem você* de Tom e Vinícius de Moraes, descoberto pelo Clube do Tom. Imagem disponível em: http://www.jobim.com.br/partituras/eu_ao_existo/eunaoexisto_part.html

Esta partitura foi um guia de orquestração para o maestro escrever o arranjo de orquestra para o LP *Por toda a minha vida* (1959), com a cantora Lenita Bruno (1926-1987), sua esposa na época. Na sexta pauta é possível observar o interlúdio em Lá menor que Tom Jobim compôs para a orquestra.

Esta música fez parte da trilha sonora do filme *Pista de grama* (1948) do diretor Haroldo Costa (1930). Teve Elizeth Cardoso como intérprete e foi acompanhada por João Gilberto ao violão e Tom Jobim ao piano. Foi regravada por vários artistas, entre eles: Agostinho dos Santos, Maysa, Dóris Monteiro.

O sucesso comercial de obras como *Por causa de você*, *Sucedeu assim*, *Foi a noite* ou *Eu não existo sem você* com inúmeras regravações no período demonstram que Tom Jobim já é um nome consagrado em 1958, antes, portanto da “eclosão” da Bossa Nova. Uma consagração que revela uma afinidade do compositor com elementos definidores da musicalidade dos anos 50, principalmente nas temáticas e nos aspectos interpretativos. Afinidade que é recíproca quando se observa a presença de intérpretes deslocados das discussões sobre a *modernização* da canção gravando músicas de Jobim. (Poletto, 2004. p. 132)

IV.4. O LP *Chega de Saudade* / João Gilberto / Bossa Nova

Tom Jobim convenceu Aloysio de Oliveira a gravar um disco com João Gilberto pelo selo da *Odeon*. O disco *Chega de saudade*⁶⁶ lançou definitivamente a Bossa Nova no país. Pela primeira vez essa música ficou conhecida fora do Brasil não por seu aspecto exótico, mas pelo projeto modernizador que apresentava. A partir desse disco a música popular foi referência para toda uma nova geração de músicos excelentes.

⁶⁶ *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes); *Lobo bobo* (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli); *Brigas nunca mais* (Tom Jobim); *Ho-bá-lá-lá* (João Gilberto); *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli); *Maria ninguém* (Carlos Lyra); *Desafinado* (Tom Jobim/Newton Mendonça); *Rosa morena* (Dorival Caymmi); *Morena boca de ouro* (Ary Barroso); *Bim oom* (João Gilberto); *Aos pés da Santa Cruz* (Marino Pinto/Zé Gonçalves); *É luxo só* (Ary Barroso/Luiz Peixoto)

A Bossa Nova foi a trilha sonora do projeto de modernização do Brasil de Juscelino Kubitschek, no final dos anos 1950. Esse período representou um momento de utopia de modernização conduzida por intelectuais e artistas progressistas e criativos, cujo símbolo maior foi a construção de Brasília, projetada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer – com música de inauguração encomendada à dupla Tom e Vinícius *Sinfonia da Alvorada*.⁶⁷ (Machado, 2008, p.32)

Para o pianista e arranjador Eumir Deodato cujo primeiro trabalho com Tom Jobim foi a trilha sonora do filme *Garota de Ipanema*, a Bossa Nova é diferente do que havia antes nos três aspectos da música: ritmo, melodia e harmonia. No que se refere ao ritmo difere pelas acentuações - e inovou com a utilização da escovinha além da baqueta na bateria, diferença na divisão do violão e da melodia. Os baixos e sequências harmônicas no violão foram substituídos por novos desenhos com o ritmo de dois em dois compassos. A Bossa Nova substituiu uma série de instrumentos de percussão por uma bateria só, que passou a ser o tamborim da escola de samba.

João Gilberto teve como referência a forma de tocar principalmente do pianista e compositor Johnny Alf, que ao escutar os pianistas de jazz, percebeu como eles construíam um apoio harmônico e rítmico para acompanhar solistas e também a si próprios. Nesta época os músicos escutavam muito os pianistas George Shearing (1919-2011), Lennie Tristano (1919-1978) e Dave Brubeck (1920); os saxofonistas Charlie Parker (1920-1955) e Lee Konitz (1927), o guitarrista Billy Bauer (1915-2005) e o pianista e líder de orquestra Stan Kenton (1911-1979), considerado o ídolo dos ídolos.

⁶⁷ Para saber mais sobre a *Sinfonia da Alvorada*: ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada, estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. ECA-USP, São Paulo, 2008.

O primeiro disco de João Gilberto apresentou três composições de Jobim, três de Carlos Lyra e duas do próprio cantor. As outras composições foram de autores estabelecidos nas décadas anteriores: Ary Barroso, Dorival Caymmi, Marino Pinto. Para Tatit (2008), os acordes originais da composição de Jobim já previam itinerários dissonantes tanto para as linhas de apoio instrumental quanto para a voz principal. Ao interpretar suas canções, João Gilberto podia se ater aos encadeamentos harmônicos nascidos com a própria composição.

No caso de recuperação dos sambas das décadas anteriores, tanto Jobim quanto João Gilberto sentiram necessidade de refazer a harmonia, buscando um resultado musical mais moderno.

João Gilberto se faz de ponte não apenas entre os repertórios dos novatos e dos veteranos, mas se coloca também como passagem entre a *tradição* da música popular brasileira e o novo estilo. Mais que isso, nessa condição ele se propõe como operador da seleção da parcela do repertório *antigo* que, segundo seu critério – isto é, sua *inteligência* –, se torna apropriável no âmbito da nova estética. João renova, ou seja, modifica a *tradição*. (CAVALCANTI, 2007, p. 91)

Os três primeiros discos de João Gilberto gravados pela Odeon: *Chega de saudade* (1959), *O amor o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), tiveram intensa participação de Tom Jobim. Segundo Mello (2001), nos três discos estão presentes a depuração do supérfluo, as orquestrações enxutas, as introduções objetivas, a economia máxima, a espontaneidade, a leveza, distribuídas pelas 35 canções – 12 delas de Jobim sozinho ou com os parceiros Vinícius de Moraes e Newton Mendonça. São a bíblia sonora da Bossa Nova.

O estilo vocal de João Gilberto caracteriza-se pela ausência quase total de vibrato, pelo volume baixo da emissão sonora e pela incorporação de detalhes de

articulação que somente audições atentas revelam. Segundo Pianta, (2010) nestes discos o vibrato não é eliminado completamente, como ocorre no álbum Gets/Gilberto que os sucede. Mas seu caráter é distinto inclusive dos já sutis vibratos de Lúcio Alves e Dick Farney, no álbum *Dick Farney e Lúcio Alves*. Neste disco, só para dar um exemplo, o estilo vocal também é mais contido e os vibratos não ocorrem a todo o momento, e sim nos grandes fins de frase e com o estilo característico dos cantores de jazz.

Entre outras coisas, a Bossa Nova representou um reajuste entre a função artística e técnica desempenhadas pelo cantor popular. A incumbência de graduar a potência e o timbre da voz foi definitivamente transferida do pulmão e das cordas vocais do artista para o microfone, amplificador e equalizador de frequências, deslocando, conseqüentemente, o desempenho da função artística pra outras facetas da canção ainda pouco exploradas. (TATIT, 2007, p.116)

Tatit (2007) afirmou que esta simples correção de tendência no domínio da interpretação, mudou a própria concepção de música popular brasileira.⁶⁸

1. A eliminação do canto retórico recuperou a atenção do ouvinte para aspectos mais delicados e sutis da canção que se remetem imediatamente à prática de composição;
2. A nova adequação do canto às condições técnicas retomou a intimidade entre canção e os meios de gravação, reprodução e difusão que marcou o início da trajetória desses dois setores: a canção e o disco;
3. A Bossa Nova trouxe o compositor para o primeiro plano do meio musical. A possibilidade de vir a cantar sem ser dotado de um aparelho fonador excepcional encorajou não apenas cantores com voz fora de padrão, mas

⁶⁸ TATIT, 2007, p. 116/117.

principalmente os compositores que eram sumariamente excluídos dos quadros de produção;

4. A alteração tão acentuada no foco de atenção da música de consumo trouxe dupla implicação: de um lado, inaugurou uma série de tendências até então dormentes como que à espera de um precursor e, de outro, instou a releitura da tradição do nosso cancionário popular sob outra ótica.

A Bossa Nova foi a expressão mais perfeita da burguesia urbana brasileira da década de 1950, que por sua vez, foi uma das formas de civilização mais sofisticadas, se não a mais sofisticada que o país criou. (MAMMI, 2004, p. 15)

Para Edu Lobo (2006) As pessoas falam de Bossa Nova como “um movimento” que começou em 1957- 58 e terminou não sei quando.

Eu não entendo o “terminou” porque a Bossa Nova não termina, ela se transforma. O próprio Tom, se você examinar a música dele, da época da Bossa Nova e mesmo durante a Bossa Nova, ele tinha canções que não tinham a ver com o “movimento”. As canções mais líricas com as letras do Vinícius, como *Modinha* que tem uma melodia que mostra muito a relação forte com Villa-Lobos que ele adorava, fica limitador a gente chamar o Tom de compositor de Bossa Nova. É complicado até de explicar

Midani (2008) disse em seu livro que nunca entendeu porque a indústria fonográfica brasileira ignorava a juventude como um mercado com potencial importante, sendo que em outros países já era possível perceber a importância que os jovens de todas as classes sociais começavam a desempenhar no sucesso da indústria fonográfica. Elvis Presley (1935-1977) e *Bill Haley* (1925-1981) e seus *Cometas* vendiam milhões de discos para os jovens norte americanos e Midani

estava convencido que isso também ocorreria em nosso país quando os jovens descobrissem seus porta-vozes.

Dois megaconcertos, com imensa participação do público estudantil, realizados em uma mesma noite de 20 de maio de 1960, no Rio – um na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFRJ) chamado *A noite do amor, do sorriso e da flor* e o outro na Pontifícia Universidade Católica (PUC) – a partir de uma dissidência entre Bôscoli e Carlos Lyra, comprovaram que a Bossa Nova era, de fato, a música que faltava para a juventude brasileira. (MIDANI, 2008, p. 79)

Ainda para Midani (2008) a Bossa Nova trouxe grandes mudanças de comportamento na relação *estúdio de gravação/artista*. Citou como exemplo João Gilberto que gravou 13 vezes a mesma canção até ficar satisfeito com o resultado, numa época em que o intérprete podia repetir somente duas ou três vezes a sua performance.

Mudou a relação entre arranjadores e cantores. Antes o arranjador/produtor era normalmente quem decidia a música, o tom e o arranjo, sem consultar muito o intérprete que iria gravar. A partir desse momento o artista passou a ter mais liberdade na hora da escolha do repertório e na construção do arranjo.

Outra transformação aconteceu em relação às companhias de discos, que tiveram que se envolver na produção dos shows pelas necessidades técnicas de sonorização não disponíveis nos locais onde os artistas da Bossa Nova iam se apresentar. Midani afirmou que para o show *A noite do amor, do sorriso e da flor*, retirou do estúdio da Odeon alto falantes, amplificadores e microfones, para levar ao palco da faculdade de Arquitetura. Considerou uma atitude inédita até aquele momento na história do show *business* brasileiro.

Tatit (2008) definiu a Bossa nova como movimento musical, caracterizado como intervenção *intensa* e *extensa*. A intervenção *intensa* durou por volta de cinco anos (1958 a 1963) criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade. A esse primeiro grupo fazem parte Tom Jobim e João Gilberto, mas também Vinícius de Moraes e toda a turma da zona sul carioca: Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo, Sylvinha Telles, Chico Feitosa, Marcos Valle e outros. À Bossa Nova *extensa* pertencem apenas Tom Jobim e João Gilberto. Extensa no sentido de depuração da nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico.

Passados os primeiros cinco anos, a Bossa Nova foi se adaptando aos novos anseios da época que levaram os artistas a tratarem de temas chamados de *raiz* e para novas reivindicações sociais. Vinícius começou a compor com Baden Powell a série de afro-sambas e com Carlos Lyra a peça *Pobre menina rica*. Carlos Lyra compôs com Chico de Assis a *Canção do subdesenvolvido* e com Geraldo Vandré a canção *Aruanda*. Nara Leão fez a temporada do show *Opinião*, Sérgio Ricardo lançou *Esse mundo é meu*.

Segundo Tatit (2008), Tom Jobim e João Gilberto os únicos compositores que ficaram mais tempo nos Estados Unidos após a apresentação no *Carnegie Hall*, se distanciaram dos caminhos seguidos pela música brasileira naquele período e mantiveram o projeto inicial de economia e depuração sonora.

IV.5. O Concerto no *Carnegie Hall*

Em 1962 Tom Jobim participou, contra a vontade, do concerto de música brasileira no *Carnegie Hall*, Estados Unidos. Era a primeira vez que saía do Brasil. O show foi concebido por Mr. Sidney Frey (1920-1968), dono da gravadora norte americana *Áudio Fidelity*.

Num perdido 22 de um remoto novembro dos idos de 1962, eu, Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, embarquei contra a minha vontade, para Nova York. Manhã branca, leitosa, sem sombra, o velho Boeing 707 correu no mormaço, rugiu sua prepotência, levantou o nariz e mostrou o papo pro vento, e foi galgando a escadaria de ar, as costelas de vento, corcoveando, e lá se foi, comigo dentro, muito a contragosto, a Guanabara espelhando lá embaixo. (JOBIM, 1987, p. 57)

Na véspera conversou com o consul brasileiro Mario Dias Costa e afirmou que não participaria do concerto pois acreditava que o mesmo seria um *desconcerto*, que o navio ia bater no rochedo, que o barco afundaria e... Ele me redarguiu: você é o capitão, você afunda com o barco. Posto em brios, só restou uma saída, o Galeão⁶⁹.

O concerto foi muito mal planejado, as músicas eram repetidas por diferentes músicos e grupos musicais, havia um número muito grande de artistas onde um não sabia o que o outro iria tocar e tudo sendo resolvido na última hora. O violonista e compositor Roberto Menescal (1937), por exemplo, foi convidado para tocar violão em um grupo e só no dia soube que teria que cantar. Passou por uma situação vexatória, pois não era cantor e fez sua estreia no *Carnegie Hall* para uma plateia de 4 mil pessoas entre as quais o saxofonista Gerry Mulligan (1927-1996) e muitos outros músicos norte americanos.

⁶⁹ JOBIM, Ana Lontra; JOBIM, Antonio Carlos. *Ensaio Poético*. Rio de Janeiro: Passaredo Produções Ltda, 1987, p. 57.

Todos foram para Nova York na véspera. Tom chegou em cima da hora a tempo de botar o smoking, entrar no palco e participar do bagunçado concerto que deveria ter se chamado *conserto*. Em vez de *Histórico concerto* deveria se chamar a *Estória do conserto*.⁷⁰

O jornalista e produtor musical Walter Silva (1933-2009) fez parte da comitiva que foi ao *Carnegie Hall* fazendo a cobertura do evento para a Radio Bandeirantes de São Paulo. Silva (2002) contou em seu livro que foram alugados estúdios para os ensaios e em um deles passou a tarde com o grupo de Oscar Castro Neves (1940) que acompanhou também outros artistas, entre eles: Agostinho dos Santos (1932-1973) e Caetano Zamma. Disse ainda que na noite do show, milhares de pessoas disputavam os últimos ingressos nas mãos dos cambistas e, no saguão, sentiam um forte cheiro de café em decorrência de várias máquinas de café expresso que o IBC – Instituto Brasileiro do Café enviou para a ocasião.

Para Silva (2002) foi um *sucesso incontestável*. Estava presente Mr. Leonard Feather (1914-1994) grande conhecedor de jazz e música popular americana que ao ser chamado pelo apresentador disse: *Chegou a bossa nova, trazendo a melhor influência que o jazz já teve...*

O primeiro grupo que se apresentou foi o de Sérgio Mendes⁷¹ (1941) que abriu o show com *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Em seguida foi o conjunto de Oscar Castro Neves (1960). Carlos Lyra cantou *Influência do jazz*, de sua autoria; Sergio Ricardo, *Zelão*; Caetano Zamma compôs um samba em homenagem ao idealizador do show. Apresentaram-se também Carmen Costa e

⁷⁰ Ibidem, p. 57.

⁷¹ Formação do grupo: Sérgio Mendes ao piano; Paulo Moura, sax-alto; Pedro Paulo, trompete; Durval Ferreira, guitarra; Tião Neto, contrabaixo e Dom Um Romão, bateria.

o guitarrista Bola Sete, Chico Feitosa (1935-2004), Normando Santos (1932) e a cantora Ana Lúcia.

Tom Jobim foi delirantemente aplaudido e ainda segundo Silva (2002), no ensaio à tarde, protestou contra as versões de suas músicas que Norman Gimbel (1927) fez para o inglês.

As letras que botaram nas minhas músicas são lastimáveis! Falavam de coffee and bananas... as minhas melhores canções não mereciam letras tão ruins. Protestei, tentei impedir o massacre e descobri que, por contrato, não tinha direito de opinar, só restava chorar e foi o que fiz no mísero hotel pardieiro, no cubículo que me coube. Decidi ficar, não bastava chorar sobre o leite derramado, era preciso lutar. (JOBIM, 1987, p. 57)

Segundo Mammi, (2004) a versão em inglês de Norman Gimbel para *Garota de Ipanema*, uma das músicas mais conhecidas e tocadas no exterior, apresenta várias sílabas a menos e recortes diferentes entre as frases que obrigam a um rearranjo da melodia: menos notas, frases mais regulares e síncopes mais marcadas. *Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema.*

A apresentação de Agostinho dos Santos (1932-1973) acompanhado ao violão por Luiz Bonfá e pelo grupo de Oscar Castro Neves também recebeu muitos aplausos. Agostinho dos Santos já era conhecido dos americanos através do filme *Black Orpheu*. Cantou *Manhã de carnaval* de Luiz Bonfá e Antonio Maria e *A felicidade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Mas, o grande sucesso da noite foi João Gilberto.

Carlos Lyra (2008) não teve uma visão tão otimista como Walter Siva e reafirmou em seu livro a falta de planejamento e organização do show que Jobim também se referiu.

Quando a cortina do *Carnegie Hall* se abriu, foi para uma plateia lotada e as câmeras de televisão da Costa Leste à Costa Oeste a postos para registrar o evento. O concerto de Bossa Nova teve início com uma mulher que adentrou o palco brandindo maracas freneticamente, no mais tradicional estilo latino de *Hollywood*. Seguiu-se um violonista armado de guitarra (elétrica!), que apresentou números do mais insuspeito teor malabarístico, até tocando o instrumento nas costas! Como se tudo isso não bastasse, num dado momento saltou para o palco um personagem de origem nitidamente caucasiana, mas que, ao ruído de um baticum imitando bateria de escola de samba, executou intrincados passos e movimentos que mais sugeriam as convulsões de um mestre sala em delírio. (LYRA, 2008, p. 66)

Terminaram o concerto da melhor forma que puderam, pois tinham um contrato assinado. Carlos Lyra cantou *Lobo bobo* e *Influência do jazz*, repetida um pouco mais tarde pelo grupo de Sérgio Mendes. Apesar da desorganização inicial, Carlos Lyra disse que voltou ao Brasil com a certeza que a Bossa Nova havia entrado nos Estados Unidos com a mesma força que na mesma época entrava a música dos Beatles.

Ainda fizeram um concerto em Washington, com recepção na residência do embaixador do Brasil e um em Nova York, no *Village Vanguard*. Terminado o compromisso com o Itamaraty a Bossa Nova voltou para o Brasil.

Frio cão. Vou ficar (Tom Jobim). João Gilberto, Sérgio Ricardo, Milton Banana (1935-1999) também ficaram no *Hotel Diplomat*. Carlos Lyra ficou em outro lugar. Outros, não sei. Em dezembro caiu a primeira neve. (JOBIM, 1987, p. 57)

De todos os compositores da Bossa Nova, Tom Jobim e João Gilberto foram os que ficaram mais tempo naquela primeira temporada. Jobim ficou durante seis ou sete meses e depois voltou de navio para o Brasil. João Gilberto foi o que ficou mais

tempo. A maioria voltou logo depois que o concerto terminou, pois tinha um visto de intercâmbio cultural e não podia trabalhar.

Nunca teria ido para os Estados Unidos se eu não tivesse música na parada de sucessos de lá... Não teria vontade alguma de fazer a América partindo do nada, como fazem os imigrantes de países pobres... Nunca sairia de Ipanema para fazer a América! Para fazer o quê? Para vender que peixe? Aquilo tudo aconteceu meio por acaso, porque estouraram lá sambas como *Garota de Ipanema*, *Desafinado*, *Samba de uma nota só*... (MARTINS, 1993, p.175)

Pouco tempo depois do concerto no *Carnegie Hall* João Gilberto veio ao Brasil, gravou um programa de despedida na TV Excelsior e voltou pra os Estados Unidos com a mulher Astrud Gilberto (1940) e o filho João Marcelo (1960). Em março de 1963 gravou em Nova York o disco *Getz/Gilberto*, com Tom Jobim ao piano, Tião Neto (1931-2001) no contrabaixo, Milton Banana na bateria e o saxofonista Stan Getz. No início de 1964 a *Verve* lançou o disco que, para surpresa de todos, ficou em quinto lugar nas paradas de sucessos provocando uma retomada de shows e um novo disco gravado no *Carnegie Hall*.

Apesar de todo o sucesso e ter recebido vários prêmios *Grammy*, Mello afirma em seu livro que:

A concepção do saxofonista é notoriamente diferente da de João: ele usa a harmonia como guia para seus improvisos, o conceito de um jazzista. Na Bossa Nova, a melodia é o centro para ser colorida nela própria e nas nuances harmônicas. (MELLO, 2001, p. 63/64)

Continuou dizendo que apesar de Stan Getz fazer parte da escola do *cool jazz*, ele foi incapaz de compreender o espírito da Bossa Nova em relação à delicadeza do som e lamentou o fato de ter sido Getz e não o saxofonista Gerry

Mulligan quem gravou os discos com João Gilberto. Após o término da mixagem do disco *The best of two worlds*, de 1976, terceiro disco de João Gilberto com Stan Getz, o saxofonista foi de madrugada ao estúdio e remixou tudo com o objetivo de ressaltar seus solos.

Stan Getz conheceu a Bossa Nova através do contrabaixista Don Payne, que veio ao Brasil em 1961, acompanhando o cantor Tony Bennett (1926). Payne ficou impressionado com o que estava acontecendo com a música brasileira e, durante um almoço na casa do empresário carioca Flávio Ramos, aprendeu com o pianista Luiz Eça que lhe explicou por escrito, como era a batida da Bossa Nova.

Don Payne comprou todos os discos de Bossa Nova que conseguiu e voltou para os Estados Unidos. Mostrou os discos e todo o conhecimento que havia aprendido para Stan Getz que rapidamente gravou o disco *Jazz Samba* com o guitarrista Charlie Byrd (1925- 1999), antes do Concerto do *Carnegie Hall*. Charlie Byrd também estivera no Brasil e já havia aprendido a tocar Bossa Nova.

Entre idas e vindas, de 1962 e 1968, Tom Jobim passou grande parte do tempo nos Estados Unidos, época de maior sucesso internacional da Bossa Nova. Conheceu e tocou com músicos importantes como Gerry Mulligan (1927-1996) e Stan Getz (1927-1991). Gravou dois discos com Frank Sinatra (1915-1998).

Essa música acabou se tornando referência para alguns músicos norte americanos que trabalharam com músicos brasileiros, entre eles Claus Ogerman (1930), Stan Getz, Chick Corea (1941). O trompetista Kenny Dorham (1924-1972) que esteve no Brasil no começo dos anos 1960, se inspirou nas fontes da Bossa Nova e compôs temas como *São Paulo* e *Blue Bossa*.

No começo dos anos 1950 Tom Jobim trabalhou como arranjador na Rádio Nacional, escreveu arranjos para vários artistas, mas quando lançou seus álbuns

convidou outros músicos para desempenharem esta função, entre eles: Claus Ogerman, Nelson Riddle (1921-1985), Eumir Deodato (1943), Dori Caymmi (1943), César Camargo Mariano (1943), Jacques Morelenbaum (1954) e Paulo Jobim (1950).

IV.7. O arranjador Claus Ogerman

Claus Ogerman (1930) regente e compositor alemão foi o arranjador que mais trabalhou com Tom Jobim durante sua carreira. Em 1959 emigrou para os Estados Unidos e foi apresentado a Jobim pelo produtor Creed Taylor (1929). Fizeram sete álbuns juntos, no período de 1963 a 1980: *The composer of Desafinado plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967), *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), *Wave* (1967), *Matita perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980) Tornou-se o arranjador predileto do compositor. Duarte (2010) afirmou que um dos fatores que facilitou a afinidade entre Tom Jobim e Ogerman foi a vivência do arranjador com a música erudita e o fato de ter incorporado algumas das técnicas de harmonia e contraponto tradicionais.

Ogerman foi indicado ao Grammy pelo arranjo de *Saudade do Brasil*.

O papel de Ogerman como orquestrador também se revela importante na composição *Arquitetura de morar*, feita como trilha sonora para o filme homônimo. A grade, de autoria de Jobim, revela, quando confrontada com o fonograma do arranjo de Ogerman, que todas as ideias musicais já estavam ali presentes. Ogerman reorquestrou todas as seções, incluindo até mesmo um acompanhamento no piano elétrico Fender Rhodes ao final da obra. (DUARTE, 2010, p. 105)

Em entrevista a Duarte (2010), Paulo Jobim contou que Tom Jobim já elaborava suas canções cheias de contracantos, fazia introduções, codas, etc. Ou

seja, apesar de trabalhar prioritariamente no âmbito da chamada música *popular*, já estruturava toda a concepção do arranjo da composição.

O compositor Edu Lobo, fez um depoimento onde apresentou uma visão semelhante à de Paulo Jobim. Falou sobre a forma como Tom Jobim fazia suas canções:

Absolutamente completa. A canção já chega com introdução, todos os contracantos, até improvisos, entre aspas, porque tem cara de improviso, só que são improvisos compostos, né? Ele faz e sempre vai tocar daquela maneira. Eu acho que é o primeiro compositor que eu me lembro, de fazer música desta maneira no Brasil. Tinha uma brincadeira que eu fazia com ele (Tom Jobim) sempre, logo que foi para os Estados Unidos. Eu perguntava por que é que ele tinha arranjado um copista alemão nos Estados Unidos, já que ele escrevia tudo? Uma brincadeira com o Claus Ogerman que é um grande orquestrador. Mas é porque o que ele entregava pro Claus Ogerman era exatamente tudo o que a música precisava ter, já estava ali. (DVD *Maestro soberano*, vol. 1, 2006)

Duarte (2010) afirmou que Ogerman respeitou esse espaço construído por Tom Jobim. Os contracantos foram aproveitados, porém estendidos, de modo a preencher as lacunas deixadas originalmente pelo compositor. Muitos dos contracantos originais dos arranjos de Ogerman também foram elaborados nesses espaços. O exemplo que melhor demonstra um trabalho de rearranjo completo de uma música é possível ouvir na versão de *Wave*, gravada para o álbum *Terra Brasilis* (1980), que consistiu principalmente de regravações de composições de sucesso. Ogerman modificou praticamente todos os elementos contidos no arranjo de 1967, conferindo-lhe um caráter mais orquestral. Utilizou referências da música erudita com andamento mais lento e o emprego de rubatos, fermatas e *ad libitum*.

Ogerman também trabalhou com João Gilberto. Fez os arranjos para o disco *Amoroso*, considerado um dos melhores da carreira do cantor.

Uma das músicas do disco, *S'Wonderful* (George e Ira Gershwin) levou os próprios americanos a ficarem surpresos ante uma nova concepção no fraseado e na harmonia do violão para um dos clássicos mais gravados nos Estados Unidos ao longo de 50 anos. Esse disco foi o modelo de outros do mesmo estilo, pois Ogerman era considerado o arranjador estrangeiro que melhor tinha compreendido a Bossa Nova. (MELLO, 2001, p. 68).

Em 2002 a cantora norte americana Diana Krall (1964) gravou no DVD *Live in Paris* a música *S'Wonderful* com o mesmo arranjo e regência do arranjador Claus Ogerman.

IV.8. Tom e os festivais

Tom Jobim participou somente de um festival, o *III Festival Internacional da Canção* – FIC de 1968, quando ganhou com a música *Sabiá* em parceria com o compositor Chico Buarque. Os festivais da canção tiveram principalmente a participação do grupo de compositores da chamada segunda geração da Bossa Nova, entre eles: Edu Lobo, Dori Caymmi e Chico Buarque.

A década de 1960 é a época dos festivais e, sobretudo da televisão. A televisão transforma os músicos em heróis, portadores de um novo gosto musical e também de novos comportamentos com os quais o público, sobretudo jovem, busca uma identificação. Os festivais são o campo de batalha em que diferentes modelos sociais se enfrentam: a jovem guarda, os tropicalistas, os engajados. A Jobim cabe uma posição mais recuada, de pai fundador da música brasileira moderna, reverenciado, mas não exatamente *up-to-date*. Sua produção se torna mais elaborada, mais próxima da canção erudita. (MAMMI, 2004, p. 14-15)

IV.8.1. / *Bienal do Samba*

A *I Bienal do Samba* foi realizada pela TV Record em 1968. Solano Ribeiro ficou responsável pelo evento e os jornalistas cariocas ficaram exultantes com a notícia, pois lamentavam que não os sambas não eram mais apresentados nos festivais. A TV Record produziu um festival diferente onde os compositores não se inscreveram, mas eram convidados por uma comissão formada por 15 pessoas, entre elas Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Guerra Peixe, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral, Francisco de Assis. Esse grupo indicou 36 compositores e cada um teve que apresentar um samba inédito. Entre os compositores selecionados, quatro foram escolhidos por unanimidade: Tom Jobim, Ataulfo Alves, Chico Buarque e Ismael Silva.

Tom Jobim enviou a música *Onda* composta nos Estados Unidos durante o período em que trabalhou com Frank Sinatra. Não satisfeito com as versões de suas músicas, escreveu uma letra em inglês dando o nome de *Wave* para a música. Pediu para Chico Buarque fazer uma letra em português, mas no final ele mesmo acabou escrevendo os versos para *Onda* e enviou à *Bienal*.

O cantor Roberto Carlos (1941) foi escolhido para defender a música no dia da primeira eliminatória, 12/05/1968, mas neste período viajou para os Estados Unidos. A apresentação da música foi transferida para a terceira eliminatória, mas acabou ficando fora do festival.⁷²

⁷² A canção vitoriosa na *I Bienal do Samba* da TV Record foi *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, tendo como intérprete Elis Regina. O segundo lugar ficou para Chico Buarque com a composição *Bom tempo*.

IV.8.2. *III Festival Internacional da Canção - FIC/TV – TV Globo, 1968.*

Renato Corrêa de Castro, Roberto Freire, Geraldo Casé, Francisco de Assis e os maestros Erlon Chaves e Rogério Duprat selecionaram 24 músicas entre as destinadas à fase paulista do *III FIC*, que deveria acontecer em meados de setembro.

Uma das mudanças da terceira edição do Festival: São Paulo tinha direito a seis das vagas programadas para as semifinais nacionais, Minas a duas vagas, Bahia, Pernambuco, Paraná e Rio Grande do Sul ficaram com uma vaga para cada estado e o Rio de Janeiro com as 28 vagas restantes completando um total de 40 canções que concorreram ao *Galo de Ouro* no Maracanãzinho, RJ, no final do mês de setembro.

A fase paulista aconteceu no TUCA, o teatro da Pontifícia Universidade Católica, no bairro de Perdizes em São Paulo.

A outra mudança foi a formação do júri carioca mais ligado à área de Música.

Pelas duas providências, ficava claro que a TV Globo tomava mais pé no festival. Ao expandi-lo a outras praças de sua rede, não se limitava à área de ação de sua própria emissora carioca, o Rio de Janeiro, onde dividia a organização com a Secretaria de Turismo da Guanabara. E mais: abria uma frente em São Paulo, em que a TV Record dominava. (MELLO, 2003, p. 272)

É mais ou menos em 1968, o ano de *Sabiá*, que Tom Jobim começa a voltar para casa. Mas já não era o mesmo lugar. Além das tensões sociais e políticas, algo mudara no sistema de produção e divulgação musical.⁷³

Nesse momento, no Brasil e no mundo estavam acontecendo vários conflitos. A Checoslováquia foi invadida pelas tropas da União Soviética, em São Paulo foram detidos 500 estudantes em uma passeata, em 29 de agosto a Universidade de Brasília teve seu campus invadido por soldados e agentes do DOPS, estudantes foram feridos e a liberdade começou a ser arrojada.

⁷³ MAMMI, 2004, p. 14.

Entre as 24 músicas escolhidas para a fase paulista do *III FIC*, algumas apresentavam temas relacionados aos recentes acontecimentos.⁷⁴ Geraldo Vandré, autor de *Pra não dizer que não falei das flores*, escreveu uma letra que acabou criando conflito com a censura: *Há soldados armados, amados ou não/ quase todos perdidos de armas nas mãos/ nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ de morrer pela pátria e viver sem razão...* Renato Corrêa de Castro ficou preocupado em assumir sozinho a responsabilidade, caso esta música se classificasse para as eliminatórias cariocas, mas ao falar com Boni e Walter Clark que eram seus superiores, ninguém acreditou que a música poderia ser classificada. Porém, no dia 15 de setembro, ficou entre as finalistas da fase paulista.

Uma semana antes do início das eliminatórias no Rio de Janeiro foi anunciado que em função do sucesso das eliminatórias na fase paulista, seriam incluídas mais duas músicas⁷⁵ de São Paulo na fase nacional. Apesar dos protestos São Paulo passou a concorrer com oito músicas.

Caetano Veloso com uma apresentação tumultuada foi classificado na fase paulista com a música *É proibido proibir*, mas resolveu não participar do *FIC* em sua fase nacional.

No Rio de Janeiro o *III FIC* aconteceu no Maracanãzinho, onde foi montado um palco com uma estrutura mais fechada para que os cantores ouvissem melhor a orquestra, com regência dos maestros Lindolpho Gaya, Lírio Panicalli e Rogério Duprat.

No dia 28 de setembro de 1968 foram apresentadas ao público as músicas restantes, candidatas às vinte vagas da final nacional. *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico

⁷⁴ Alguns títulos: *É proibido proibir*, de Caetano Veloso; *Canção do amor armado*, de Sérgio Ricardo; *Questão de ordem*, de Gilberto Gil; *América, América*, de César Roldão Vieira; *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré.

⁷⁵ As duas músicas foram: *Caminhante noturno*, de Arnaldo Baptista e Rita Lee, do grupo Mutantes e *Na boca da noite*, de Toquinho e Paulo Vanzolini.

Buarque foi a primeira a ser apresentada e inicialmente bastante aplaudida.⁷⁶ Teve como intérpretes Cynara e Cybele. Chico encontrava-se na Europa e Jobim acompanhava os ensaios e a apresentação. A quarta música da apresentação *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, foi muito aplaudida pelo público.

A plateia do Maracanãzinho em 1968 devia estar imaginando que, pelo fato de letras como as de Geraldo Vandré e César Roldão Vieira serem cantadas livremente, a Censura estava amolecendo e a juventude cada vez mais perto do poder, tendo como arma um simples violão. Na apresentação das 20 músicas concorrentes dessa noite, duas canções foram acompanhadas por um coro de milhares de pessoas. Uma era a romântica *Andança*, e a outra, *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, que, pelos motivos acima, era a franca favorita. (MELLO, 2003, p. 290)

Na apresentação das finalistas o nome de Vandré foi aclamado. Quando Hilton Gomes, apresentador do festival, anunciou o segundo lugar *Pra não dizer que não falei das flores*, o público concluiu que *Sabiá* seria a música vencedora e ficou em pé para vaiar o resultado, parando somente quando Vandré começou a cantar. Após o término da música, o público voltou a vaiar insistentemente e Cynara e Cybele sem ouvir a orquestra, nem as próprias vozes tiveram que apresentar a vencedora com a presença de Tom Jobim no palco.

Sabiá foi uma canção composta em homenagem à cantora Maria Lucia Godoy (1929), na casa do pianista e compositor Bené Nunes (1920-1997). Inicialmente com o nome de *Gávea* – o oposto de um sucesso de auditório – ainda mais com a sofisticada paráfrase de Chico Buarque sobre a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. Tom definiu *Sabiá* como uma toada que seguia a linha da modinha de Villa-Lobos, popular e bem brasileira. Inscreveu a música para escapar do convite de participar do júri do festival.

⁷⁶ Inicialmente a música *Sabiá* foi aplaudida. A vaia aconteceu porque o público queria que fosse vencedora a música de Geraldo Vandré *Pra não dizer que não falei das flores*.

Escreveu uma *Sabiá villalobiana*, um arranjo simples com duas vozes paralelas e ensaiou Cynara e Cybele em sua casa na Rua Codajás, no Leblon. Cybele cantou a primeira voz e Cynara a segunda, na versão original.

Tom convenceu Chico a voltar da Itália e no dia 6 de outubro ficaram com o primeiro lugar na final internacional do *III FIC*, por decisão de um júri presidido por Harry Warren.⁷⁷

O que foi mais duro naquele festival foi ganhar a parte nacional, duro é você ser Garrincha, duro é você ser Pelé porque lá fora você ganha fácil. Aqui, as vaias se repetem (Acervo ACJ, E14). O que Tom Jobim só compreendeu anos depois foi que as vaias nada tinham a ver com a letra ou melodias perfeitas da música. O problema foi a concorrente, *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, que tinha cunho político, muito mais próximo do que os jovens da época queriam dizer. (CRUZ, 2008, p. 51)

Poletto (2010) disse que 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.

Cynara e Cybele gravaram *Sabiá*⁷⁸ em compacto e no LP da gravadora CBS com arranjo do compositor Dori Caymmi.

Em 1970, em protesto contra a censura, nega-se a participar do *IV Festival da Canção*. Ele, Chico Buarque, Marcos Valle, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, entre outros. É preso pela polícia política do regime militar, para ser interrogado. Seu telefone é grampeado e toda a sua correspondência violada. Quando estava nos Estados Unidos, suas cartas só chegavam à família por um portador e vice-versa.

⁷⁷ Harry Warren, compositor norte-americano, autor de imensa obra da qual podemos citar: *I Only Have Eyes for You*, *Lullaby of Broadway*, *There Will Never Be Another You*, *The More I See You*.

⁷⁸ *Sabiá* também foi gravada pelo grupo MPB 4, Clara Nunes, Nara Leão, Chico Buarque, Maria Lucia Godoy e Elis Regina. Tom Jobim gravou pela primeira vez em 1970 em seu LP *Stone Flower*, com arranjo de Eumir Deodato. Em 1980, no álbum duplo, *Terra Brasilis*, com arranjo de Claus Ogerman, regravou-a, cantando em inglês. Em 1987, acompanhado pela Nova Banda, grava pela terceira vez, em português, em álbum duplo para a *Sabiá Produções*.

Veio, a saber, depois que Vinícius e outros artistas brasileiros também viviam o mesmo drama. (JOBIM, 1996, p. 144)

Para Poletto (2010) o contexto de repressão política gerou cobranças e expectativas em torno de Tom Jobim e da estética bossa novista 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*.

Chico Buarque declarou em entrevista⁷⁹, respondendo o que é Tom Jobim para ele, o que representa na música, como pessoa e amigo:

Para mim como artista criador é um buraco, uma falha muito grande, a ausência do Tom. Agora que eu estou voltando a fazer música depois de uns dois anos, eu procuro ressuscitar um pouco o Tom ao meu lado... Às vezes eu tenho a impressão de que ele ainda está por aí, de que ele não vai me abandonar. Eu disse num momento de emoção: *Tudo que eu faço é para o Tom*, e realmente isso saiu de forma impensada, mas é uma verdade. Tem um poema de João Cabral (de Melo Neto) que fala numa pessoa que estaria por cima do seu ombro, vendo o que você está escrevendo - o Tom é muito isso. Muitas coisas que eu escrevi, músicas que eu fiz, eu tinha a impressão, ou gostaria, que o Tom estivesse por cima do meu ombro vendo aquilo, aprovando ou não.

IV. 9. *Sempre quis harmonizar o mundo*⁸⁰

Segundo Oliveira (2008) a grande novidade introduzida por Tom Jobim na renovação da música brasileira está no desenvolvimento harmônico. Recheadas de acordes com quintas diminutas e nonas menores, as harmonias de Jobim dialogam de forma intensa com a melodia. Mais do que isso: apresentam novos caminhos possíveis,

⁷⁹ Entrevista com o jornalista Luiz Roberto Oliveira. *Meu maestro soberano foi Antonio Brasileiro*. Site: www.jobim.com.br/chico/chico4.html.

⁸⁰ Cancioneiro Jobim, 2000, p. 138.

sugerem sentidos diversos. Muito mais do que simples apoio, o acorde ganha qualidade expressiva, interferindo diretamente no sentido da melodia.

Nas partituras de duas versões da música *Três apitos*, podemos observar uma das muitas leituras que Jobim fez das canções de outros compositores. Era uma das coisas que gostava de fazer: tocar e cantar não somente as suas, mas as canções de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Edu Lobo, entre outros.

A primeira partitura é a transcrição da gravação da cantora Aracy de Almeida, a outra, como Tom Jobim pensou a mesma música que foi gravada no *CD Antonio Carlos Jobim: Minha alma canta*.⁸¹

Jobim manteve a mesma tonalidade, porém mudou a forma de escrever a melodia, fez várias reharmonizações e no próprio arranjo mudou a tonalidade para G bemol maior (sol bemol maior) na repetição do tema.

Segundo Ana Jobim,

a *Banda Nova* era a continuidade dos saraus que aconteciam espontaneamente em casa. Éramos todos ligados a ele: os filhos, os amigos, as mulheres dos amigos. As festas eram quase que ensaios. De repente ele cismava com uma música e ficávamos cantando a noite inteira. Tom adorava tocar música de outros compositores. Sentia-se realmente feliz e se dizia um excelente acompanhador.⁸²
(JOBIM, 2007, p. 22)

⁸¹ Produção de Almir Chediak, Lumiar Discos, 1997. São 14 gravações com as interpretações de Tom Jobim para os Songbooks de Almir Chediak.

⁸² É possível assistir algum desses saraus caseiros no DVD *A casa do Tom – Mundo, Monde, Mondo – fragmentos, memórias, registros de Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Biscoito Fino produções Artísticas Ltda, 2007.

Três Apitos

Noel Rosa

Quando o apito da fábrica de tecidos vem ferir os meus ouvidos Eu me lembro de você Mas você anda sem dúvida bem zangada E está interessada Em fingir que não me vê Você que atende ao apito De uma chaminé de barro Por que não atende ao grito tão aflito Da buzina do meu carro?

Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você

Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você vê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito soturno
Vou virar guarda noturno
E você sabe porque

Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos prá você

Fig. 31 - Partitura da canção *Três apitos*, de Noel Rosa - transcrição de Fernando Mota, da gravação de Aracy de Almeida no disco Noel Rosa Álbum vol. 2 de 1951 (Continental)

Três Apitos

Transcrição: Fernando Mota
 Extraído do CD *Antonio Carlos Jobim - Minha Alma Canta*

Noel Rosa

1 **C7** **F#m7** **Cm7** **F7** **BbMaj7**
 Quan - do a - pi - to da fá - bri - ca de te - ci - dos. Vem fe -

5 **Bbm7** **F#m7** **G7(9)** **C7(9)** **A7(13)** **D7(9)**
 rir os meus cu - vi - dos. Eu me lem - bro de vo - cé.

9 **G7(9)** **C7** **F#m7** **F4** **F7** **BbMaj7**
 Mas vo - cé an - da. Sem dó - vi - da bem san - ga - da. E es -

13 **Bbm7** **F#m7** **G7(9)** **C7(9)** **F#m7**
 tá in - te - res - sa - da. Em fin - gir que não me vê.

17 **F#m7** **B** **Am7** **D7(9)** **D7(9)**
 Vo - cé qua - ten - de au - pi - to. Deu - mi - cha - mi - ná - de bar - ro. Por que

21 **Bbm7/F** **F#m7** **D7(9)** **G7(9)** **C7** **F#m7**
 não a - ten - deo gri - to. Não a - fi - to. Da bu - za - na do meu car - ro?

- 1 -

Fig. 32 - Partitura da canção *Três apitos*, de Noel Rosa - transcrição de Fernando Mota, da gravação de Tom Jobim no CD *Antonio Carlos Jobim: Minha alma canta*.

Três Apitos

Transcrição: Fernando Mota
 Extraído do CD Antonio Carlos Jobim - *Minha Alma Canta*

Noel Rosa

A (continuação)

25 **F**Maj7 **G**Maj7 **D**m7 **G**7 **C**Maj7
 Vo - cê não - ver - no Sem me - las vai pro tra - ba - lho. Não faz

29 **D**m7 **G**Maj7 **A**7 **D**7^(#5) **B**7⁽¹³⁾ **E**7^(#9)
 ré - cum a - ga - sa - lho. Nem no fri - o vo - cê cre -

33 **A**7⁽¹³⁾ **D**7 **G**Maj7 **G**7⁴₃ **C**Maj7
 Mas vo - cê é mes - mo Ar - ti - go que não sei - mi - ta Quan - do a -

37 **C**m7 **G**Maj7 **D**7 **D**7 **C**7
 - bri - ca a - pi - ta. Faz re - cla - me de vo - cê.

41 **C**7 **B**m7^(b5) / **F** **E**7^(#9) **D**7^(#11) **D**7⁽⁹⁾
 Nos meus o - lhos vo - cê vê Que eu so - fro cru - el - men - te Com clá -

45 **C**m7 **G**Maj7 / **D** **E**7^(#9) **A**7⁽¹³⁾ **D**7⁽⁹⁾ **G**°
 mes do ge - rem - te im - per - li - nen - te. Que dá or - dens a vo - cê.

- 2 -

Fig. 33 - Partitura da canção *Três apitos*, de Noel Rosa - transcrição de Fernando Mota, da gravação de Tom Jobim no CD *Antonio Carlos Jobim: Minha alma canta*.

Três Apitos

Transcrição: Fernando Mota
 Extraído do CD Antonio Carlos Jobim - Minha Alma Canta

Noel Rosa

(continuação)

Sou do se - re - no. Po - e - ta mul - to so - tur - no. Vou vi -

rar guar - da no - tur - no. E vo - cê sa - be por - que.

Mas vo - cê não sa - be. Que en - quan - to vo - cê faz prá - no. Fa - ço

jun - to do pi - a - no. Es - tes ver - sos prá - vu - cê.

Quando o apito da fábrica de tecidos
 Vem ferir os meus ouvidos
 Eu me lembro de você

Mas você anda
 Sem dúvida bem zangada
 E está interessada
 Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
 De uma chaminé de barro
 Por que não atende ao grito tão aflito
 Da buzina do meu carro?

Você no inverno
 Sem meias vai pro trabalho
 Não faz fé com agasalho
 Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
 Artigo que não se imita
 Quando a fábrica apita
 Faz reclame de você

Nos meus olhos você vê
 Que eu sofro cruelmente
 Com ciúmes do gerente impertinente
 Que dá ordens a você

Sou do sereno
 Poeta muito soturno
 Vou virar guarda noturno
 E você sabe porque

Mas você não sabe
 Que enquanto você faz pano
 Faço junto do piano
 Estes versos prá você

Fig. 34 - Partitura da canção *Três apitos*, de Noel Rosa - transcrição de Fernando Mota, da gravação de Tom Jobim no CD *Antonio Carlos Jobim: Minha alma canta*.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou mostrar os diálogos presentes na obra de Tom Jobim. Através da análise de livros, trabalhos acadêmicos, partituras e de gravações foi possível perceber as referências de Claude Debussy e do Impressionismo na obra de Villa-Lobos, de Tom Jobim, na música norte-americana e inclusive no *cool jazz*. As referências do Impressionismo em Jobim mostram que o compositor, que por muito tempo foi chamado de *americanizado*, não foi compreendido principalmente pelos tradicionalistas no cenário da música brasileira.

O Impressionismo também foi referência para os músicos norte americanos. O *Concerto in F* de George Gershwin foi criticado por apresentar referências às obras de Claude Debussy, mais do que ao estilo de jazz o qual era esperado. A comparação, no entanto, não impediu Gershwin de continuar explorando os estilos franceses. Na música de orquestra de Stan Kenton (1911-1979) muito ouvido pelos músicos brasileiros pré-bossanovistas, na década de 1950, foram encontrados toques de impressionismo de Debussy e expressionismo de Stravinsky. Bill Evans (1929-1980) foi considerado um pianista impressionista dentro do jazz, fazendo parte do *Third Stream*, terceira corrente, uma fusão entre o jazz e a música erudita ocidental. Seu fraseado e harmonias sofisticadas indicam diálogos com Debussy, Ravel e Chopin. Bill Evans passa a ser referência para outros pianistas americanos, entre eles, Herbie Hancock, Chick Corea e Keith Jarrett. Trabalhou com Miles Davis (1926-1991) que também dialogou com os impressionistas, principalmente com Debussy, num período muito criativo, que teve sua expressão mais plena na obra prima do jazz modal *Kind of blue* (1959)

É interessante observar que vários aspectos do Impressionismo presentes na obra de Tom Jobim, são recorrentes também em estilos musicais diversos, aos quais o compositor tinha acesso. Duarte (2010) afirmou que esse fato, por um lado, torna difícil determinar se certos elementos impressionistas surgem em Tom Jobim em decorrência do contato direto (por meio do estudo das obras de Debussy) ou indireto (através de Villa-Lobos, do Jazz, etc.) e, por outro, permite vislumbrar a dimensão da penetração que o Impressionismo teve.

No Brasil, multi-instrumentistas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal; os pianistas Dick Farney, Moacyr Peixoto, Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Wagner Tiso, Eliane Elias e tantos outros, partiram das mesmas referências de Tom Jobim e do caminho aberto por sua obra, para criar um enorme acervo da Moderna Música Popular Brasileira, deixando uma grande estrada para o futuro.

Tom Jobim trabalhou tanto no âmbito da música popular como da erudita, com bastante desenvoltura. Sua obra foi resultado: do estudo de música erudita que fez com vários professores; da escuta de grandes orquestras e canções norte americanas, inclusive via cinema; do fato de ter tocado na noite carioca um repertório amplo com diferentes tipos de músicas e canções; do contato com compositores de música popular brasileira da primeira metade do século XX, como Pixinguinha, Dorival Caymmi, Ary Barroso, entre outros, quer seja escrevendo partituras, arranjos ou gravando discos; da aprendizagem que teve com Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Alceu Bocchino, Lyrio Panicalli, entre outros, sobre como escrever arranjos; escutando orquestras e arranjos dos mais diferentes maestros e arranjadores.

Entendia que para escrever arranjo, era fundamental conhecer os músicos que iriam tocar. Tanto que preferia que outros arranjadores trabalhassem em seus discos, principalmente nos Estados Unidos, pois não sabia com antecedência quais seriam os músicos com quem iria trabalhar.

Temos que considerar também a grande capacidade de criação do compositor. Sua habilidade em compor, sua sutileza, leveza e delicadeza, sua forma econômica de tocar piano, seu jeito de harmonizar uma melodia de forma tão competente e definitiva, que sempre foi difícil, para outros músicos e arranjadores, substituir, inserir outros acordes ou reharmonizar suas músicas.

Provavelmente muitos músicos e compositores fizeram um caminho semelhante ao de Tom Jobim, mas nem todos conseguiram resultados parecidos.

Os que se prepararam para tocar música erudita, na maioria das vezes não conseguiam resultados relevantes ao tocar a moderna música popular brasileira. São linguagens diferentes e que para tocar bem é necessário conhecer e estudar. Erudição significa conhecimento e não apenas domínio técnico virtuosístico do instrumento ou boa leitura de partituras.

É um verdadeiro veneno estético, um instrumento de corrupção artística e de degradação social; é uma pantalha que esconde e dissimula aos olhos do público as debilidades da obra e do intérprete; o virtuosismo é, em tal sentido, uma grande mentira... (WILLEMS, 1978, p.170)

Motta (2006) disse que a Bossa Nova por ser tão complexa nunca é completamente descoberta, sempre tem surpresa, sempre apresenta novas possibilidades.

Exatamente dessa complexidade que tem, as pessoas vão descobrindo outras formas de leitura. O ritmo, como não é exuberante, tropical, é sintético, é o violão do João Gilberto, no Japão é natural para eles, muito mais que uma batucada de samba, ou um chorinho. Na Suécia, em Portugal, na África, nos Estados Unidos, no meio do Jazz. Não é exótico, é uma linguagem

internacional como o Jazz se tornou. E também a Bossa Nova, exatamente porque tem muitas vertentes, tem uma grande complexidade, ela se mistura bem... Diana Krall, um sucesso fabuloso no mundo, é chique é popular e tudo. Jazz e Bossa Nova ali, como no Beco das Garrafas, se misturam bem.

Quem diria que a música do João Gilberto e do Tom Jobim ia ser uma das estrelas das pistas de dança do século XXI, em forma de *drum'n bass* de *drum'n'bossa*, dessas coisas todas. (MOTTA, 2006)

Após estudar e analisar algumas músicas da obra do compositor Antonio Carlos Jobim, foi possível demonstrar seus diálogos com o Impressionismo Francês, particularmente com Debussy, com o Modernismo, especialmente com Villa-Lobos, com a música norte-americana e a produção da música popular brasileira da primeira metade do século XX.

Tom Jobim definiu sua trajetória bem antes do movimento da Bossa Nova. Já estava pronto na década de 1950 e a complexidade harmônica, a leveza, a sutileza e a delicadeza das melodias e letras passaram a ser referência para os compositores da segunda geração da Bossa Nova, entre eles Edu Lobo e Chico Buarque.

Sua obra foi fundamental para a modernização da música popular brasileira, ressaltando a questão da brasilidade, da preservação das florestas, das águas, do mar e da paisagem brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Mônica Chateaubriand Diniz Pires. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais - CPDOC. Rio de Janeiro. 2006.
- ALMADA, Carlos de Lemos. *Chovendo na roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p.99-106.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 7ª edição, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, São Paulo: Companhia Das Letras, 10ª edição, 2006.
- BARBOSA, Camila Cornutti. *A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade do Rio dos Sinos - Unisinos. São Leopoldo, RS, 2008.
- BASTOS, Manuel Dourado. *(Re) Arranjos de uma “utopia do som nacional”: a Bossa Nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade*. In *Revista do Programa de Pós-Graduação em História – UNESP, Assis*, 2009.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e crítica – Polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Anna Blume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- BRESSON, Bruno C. *Jornal O Estado de São Paulo* 19/03/1979 – p. 26
- CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CALLADO, Antonio; CANDIDO Antonio; HOUAISS, Antônio; JOBIM, Antonio Carlos. *3 Antônio 1 Jobim – Histórias de uma geração*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

- CÂMARA, Marcelo; MELLO, Jorge; GUIMARÃES, Rogério. *Caminhos cruzados – a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da Música*. São Paulo: 2.^a edição, Martins Fontes, 2001.
- CARAMURU, Fabio. Aspectos da interpretação pianística na obra de Tom Jobim. Dissertação de Mestrado em Artes (ECA/USP), 2000.
- CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília, 2007.
- CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, Tárík de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan, 1995.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos vinte e trinta*. Tese de livre docência em História – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.
- _____ *A MPB dos anos 60 e a indústria cultural*. Cadernos de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (São Paulo), São Paulo, v. 1, 2002.
- _____ *Villa-Lobos: o selvagem da modernidade*. Revista de História nº 135. São Paulo, dezembro de 1996.
- CONTIER, Arnaldo Daraya (Org.); SATO, Adriana Kei Ohashi; SILVA, Edson Santos da; JESUS, João Jacinto do Amaral; PIGNATARI FILHO, Milton. *Bossa Nova: música e contexto sócio-cultural*. Culturas e Artes: abordagens histórico-antropológicas. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005;
- CRUZ, Gleise Andrade. *De Olho na Eternidade: a formação do arquivo pessoal de Antonio Carlos Jobim*. Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais (CPDOC/FGV), 2008.

DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação socioculturais*.

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.

DIAS, Carlos Ernest. *Antônio Carlos Jobim: Imagens e relações entre Matita-Perê e*

Águas de março. Mestrado em Ciência da Arte (IACS/UFF). Niterói, 2004

DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim:*

revelação e transfiguração da identidade na obra musical. Dissertação de

mestrado – Programa de Pós-Graduação *Música em contexto, Brasília, DF:*

Universidade de Brasília, 2010.

GARCIA, Walter. *Bim bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São

Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estavam. *Linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora

UNESP, 2008.

GAY, Peter. *Modernismo – o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras,

2008.

GODOY, Amilton T. *Progressões modernas de acordes e cadências*. São Paulo:

Zimbo Edições Musicais, 1985.

_____ *Introdução à improvisação*. Zimbo Edições Musicais, 1985.

GODOY, Amilton T.; CRUZ, Sylvio B.; SUZIGAN, Geraldo. *Princípios de Harmonia*

Moderna. Volumes 1, 2, 3 e 4. São Paulo: Zimbo Edições Musicais, 1983 a 1989.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro, RJ: LTC Editora, 16.^a edição,

1999.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico*

parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Abr. 2003, vol.9, no.

1, p.81-108. ISSN 0104-9313

HAUDENSCHILD, André Rocha. *Alegria selvagem – a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2010.

JOBIM, Ana Lontra; JOBIM, Antonio Carlos. *Visão do paraíso – Mata Atlântica*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

_____. *Ensaio poético*. Rio de Janeiro: Passaredo, 1987.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music / Casa da Palavra, 2000.

JOBIM, Tom; Araújo, Zeka. *Meu querido Jardim Botânico*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005

JOBIM, Tom; JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim, vol. 1, 2, 3, 4 e 5*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000 / 2001

KAZ, Leonel; ALBIN, Ricardo Cravo; MAXIMO, João; SOUZA, Tárík e ORTA, Luiz Paulo. *Brasil rito e ritmo. – um século de música popular e clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003 e 2004.

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.

LOBO, Edu. *Song Book Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

LYRA, Carlos. *Eu & a Bossa - Uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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

MAMMI, Lorenzo. IN *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music / Casa da Palavra, 2000.

- MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur e TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- MARKUN, Paulo, Organizador. *O melhor do Roda Viva*. São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda, 2005.
- MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto. Org. *3 Antônios e 1 Jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais - uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____ *Eis aqui os Bossa-Nova*. São Paulo: Editora WMFMartins Fontes, 2008.
- _____ *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MIDANI, André. *Música. Ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- _____ *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Saraiva, 1994.
- _____ *Metrópole em sinfonia – História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul – Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____ *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia (Org.); GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Leituras sobre música popular – Reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____ *História & Música – História cultural da música popular*.
Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEGWER, Miguel. *Villa-Lobos – o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, Paulo da Costa e Silva Franco de. *Contra os excessos: contenção, equilíbrio e amor na Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, PUC – Rio de Janeiro, 2008.

_____ *Canção do amor de menos. Sentimento e sensação na música de Tom Jobim*. IN GIUNMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão e NAVES, Santuza Cambraia. *Leituras sobre música popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PIANTA, Carlo Machado. *A gênese da Bossa Nova: João Gilberto e Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PINHEIRO, Paulo César. *Histórias das minhas canções*. São Paulo, Leya, 2010.

POLETTTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira (1953-1958)*. Dissertação de Mestrado em História (UFPR), 2004.

_____ *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*. Tese de Doutorado em História Social, USP, 2010.

PY, Pedro Oliveira. *Estrutura tonal na obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. Mestrado em Música (EM/UFRJ), 2004.

- ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada, estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2008.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, RJ, Vozes, 3ª edição, 1986.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo – vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 6ª Edição – 2006.
- _____ *A canção no tempo – vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 5ª Edição – 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SILVA, Walter. *Vou te contar – Histórias de música popular brasileira*. São Paulo, Codex, 2002.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música – o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- SUZIGAN, Geraldo. *Bossa Nova – Música, política e educação no Brasil*. São Paulo: Zimbo Edições Musicais, 1990.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª Edição, 2008.
- _____ *O Cancionista – Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____ *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____ *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1987.
- TINÉ, Paulo José. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim*. São Paulo: ECA-USP, 2001.

- VIDAL, Erik de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. Dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2008.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático – Album 1*, Estados Unidos: Consolidated Music Publishers, Inc., 1949.
- WILLEMS, Edgar. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA – S E M, 1978.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: O caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

REFERÊNCIAS

Imprensa

A maior das músicas. Lucio Ribeiro e Pedro Alexandre Saches, jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 18 de maio de 2001.

Adeus Tom. Sonia Nolasco e Enor Paiano, jornal O Estado de São Paulo, 9 de dezembro de 1994.

As vozes do Criador. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.134.

Chapadão. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.136.

Das trevas ao samba. Sérgio Augusto, revista Bravo, edição nº 68. São Paulo: Editora Abril, 2003. p.26.

De repente mais que de repente. Ana Francisca Ponzio. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.160.

Depoimentos. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.128.

Duas palavras em homenagem a Tom. Jorge Amado, revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.126.

É do cabelo amarelo... Álbum. revista VOQUE. São Paulo: Carta Editorial, p. 140.

Entrevista com Tom Jobim. Cleusa Maria, 1 de março, revista Qualis, 30 de novembro. Rio de Janeiro: Qualis Editora. 1992

Entrevista com Tom Jobim. Walter Silva, revista Qualis, 30 de novembro. Rio de Janeiro: Qualis Editora. 1994.

Grandeza recuperada. Revista BRAVO, edição nº 68. São Paulo: Editora Abril, 2003. p.25.

Mata Atlântica. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995.

p.162.

O carioca. Sérgio Cabral, revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial,

1995. p.156.

O maestro popular. Mauro Trindade, revista BRAVO, edição nº 68. São Paulo:

Editora Abril, 2003. p.20.

O Tom da excelência: de JK a FHC. Tarik de Souza, revista VOQUE, edição nº 212.

São Paulo: Carta Editorial, 1995. p. 112.

O Tom maior no céu. Apoenan Rodrigues, revista ISTO É, edição nº 1315. São

Paulo: 1994. p. 124.

Pelo dedo se conhece o gigante. Júlio Medaglia revista VOQUE, edição nº 212. São

Paulo: Carta Editorial, 1995 p. 114.

Pode abrir o Piano. Ana Ribeiro, revista SERAFINA edição setembro 2008. São

Paulo: Folha de São Paulo, p.16.

Ponto de Vista. Ignácio de Loyola Brandão, revista VOQUE, edição nº 212. São

Paulo: Carta Editorial, 1995 p. 111.

Rua Sadok de Sá, 276. Helena Jobim, revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo:

Carta Editorial, 1995. p.152.

Song Book. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995 p. 116.

Tom Jobim - 10 anos de saudade. Biografias, revista CONTIGO, edição nº 6. Edição

de Colecionador. São Paulo: Editora Abril, 2004.

Tom se foi, as saíras não voltaram. Luiz Augusto Siqueira. revista VOQUE, edição nº

212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.148.

Triste é viver sem Tom Jobim. Memória, revista VEJA, edição 1370. São Paulo:

Editora Abril, 1994. p.116.

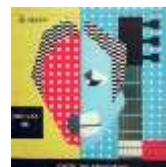
Vinte anos esta tarde. Ruy Castro. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.132.

Voz de Deus, vós do povo. Washington Novaes. revista VOQUE, edição nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995. p.158.

Gravações e vídeos

CDs

1956 *Orfeu da Conceição* - A.C. Jobim - EMI-Odeon



1958 *Canção do Amor Demais* - Eliseth Cardoso (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) - Festa



1961 *Brasília, Sinfonia da Alvorada* - Tom Jobim e Vinicius de Moraes - Columbia



1963 *The Composer of Desafinado Plays* - Tom Jobim - Verve



1964 *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* - Tom Jobim - Warner Bros



1965 *A Certain Mr. Jobim* - Tom Jobim - Warner Bros



1965 *Brazilian Mancini* – (LP que Tom Jobim gravou nos Estados Unidos com selo de Los Angeles, tendo o pseudônimo de Tony Brazil – com Rou Ayers, Chico Batera e Tião Neto) – Vault



1965 *Caymmi visita Tom - Tom Jobim e Dorival Caymmi)*
Elenco



1967 *Antonio Carlos Jobim- Tom Jobim* (LP Vinil) -
Elenco



1967 *Wave* - Tom Jobim - *A & M*



1967 *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim -*
Reprise Records



1970 *Stone Flower* - Tom Jobim - *CTI*



1970 *Tide* - Tom Jobim - *A & M*



1971 *Sinatra & Company (Frank Sinatra & Tom Jobim) – Reprise*



1972 *O tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco (Tom Jobim & João Bosco) – Disco de Bolso – Zem (Copacto Simples)*



1973 *Matita Perê - Tom Jobim - MCA*



1974 *Elis & Tom - Elis Regina e Tom Jobim - Philips*



1976 *Urubu - A.C.Jobim - Warner Bros*



1977 *Tom, Vinicius, Toquinho, Miucha - Ao Vivo no Canecão – Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho e Miucha - Som Livre*



1977 *Miucha e A.C.Jobim - Miucha e Tom Jobim - RCA*



1979 *Miucha e Tom Jobim - Miucha e Tom Jobim - RCA*



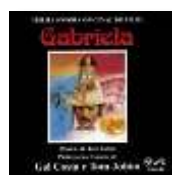
1980 *Terra Brasilis* – Tom Jobim - Warner Bros



1981 *Edu e Tom* - Tom Jobim e Edu Lobo - Philips



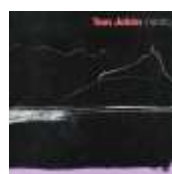
1983 *Gabriela* - Tom Jobim - RCA



1985 *O Tempo e o Vento* - Tom Jobim - Som Livre



1987 *Antonio Carlos Jobim (Inédito)* – Tom Jobim - BMG



1987 *Passarim* - Tom Jobim - Verve



1990 *Tom canta Vinícius* – Ao vivo – Tom Jobim – Jobim Music



1994 *Antonio Brasileiro* - A.C.Jobim - Gl. Columbia



1996 *Antonio Carlos Jobim and Friends - Free Jazz Festival em São Paulo (Vivo) 27/9/1993 - Verve*



1997 *Antonio Carlos Jobim - Meus primeiros passos e compassos - (As primeiras 23 gravações originais de Tom Jobim) - Revivendo*



2002 *Antonio Carlos Jobim Sinfônico – Tom Jobim e OSESP – Biscoito Fino*



DVDs

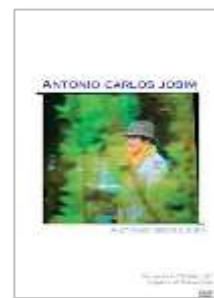
1978 *Jobim, Vinícius & Toquinho com Miúcha - RTSI*



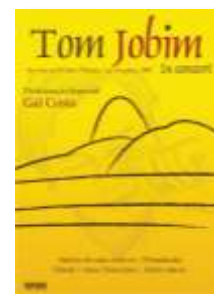
1986 *Tom Jobim ao vivo em Montreal – Tom Jobim e "Banda Nova" – Ao vivo no Festival Internacional de Jazz do Canadá - Jobim Music / Biscoito Fino*



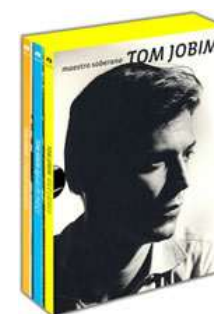
1987 *Antonio Carlos Jobim - Especial TV Globo* – Tom Jobim (direção Roberto Talma)



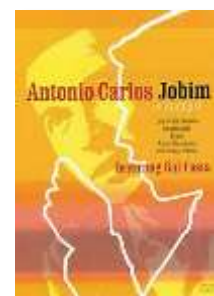
1997 *DVD Tom Jobim - In Concert: Live* – Participação especial Gal Costa.



2006 *Maestro Soberano* – Tom Jobim – (caixa com três DVDs) - Jobim Music / Biscoito Fino



2006 *DVD Antonio Carlos Jobim: In Concert* – Featuring Gal Costa – Peck Aging



2007 *A casa do Tom* – Um filme de Ana Jobim – Jobim Music / Biscoito Fino



ANEXOS

ANEXO 1

ORFEU DA CONCEIÇÃO - Long Play 10" ⁸³

Odeon MODB 3056 - Lançado em 1956
 Música: Antonio Carlos Jobim
 Letra: Vinicius de Moraes
 Arranjos e regência: Antonio Carlos Jobim
 Violão: Luiz Bonfá
 Canta: Roberto Paiva
 Início da parceria de Tom e Vinicius.

Fig. 57 Capa do LP

(Texto da contracapa)

Poucas histórias terão excitado mais o espírito criador dos artistas que o mito grego de Orfeu, o divino músico da Trácia, cuja lira tinha o poder de tocar o coração dos bichos e criar nos seres a doçura e o apaziguamento. Esse sentimento da integração total do homem com a sua arte, num mundo de beleza e harmonia, - que artista não o traz dentro de si, confundido com o próprio impulso que o move para a criação?

Foi por volta de 1942 que eu, uma noite, depois de reler o mito numa velha mitologia grega, senti subitamente nele a estrutura de uma tragédia negra carioca. A lenda do artista que conseguiu, graças ao fascínio de sua música, descer aos infernos para buscar Eurídice, sua bem-amada morta e que, ao perdê-la em definitivo e com ela o gosto de criar e de viver, desencadeou em torno de si a desarmonia, o desespero de que seria ele a primeira vítima, - essa lenda poderia

⁸³ LADO 1: Overture Orquestra sob a regência de Antonio Carlos Jobim *Monólogo de Orfeu* dito por Vinicius de Moraes. Ao violão: Luiz Bonfá
 LADO 2: Sambas - *Um Nome de Mulher; Se Todos Fossem Iguais a Você; Mulher, Sempre Mulher; Eu e o Meu Amor; Lamento no Morro.*

perfeitamente passar-se num ambiente como o de uma favela carioca, sublimados, é claro, os seus elementos naturais de modo a atingir a elevação do mito.

Vinicius de Moraes, 1956

ANEXO 2

CANÇÃO DO AMOR DEMAIS⁸⁴

Texto da contracapa

Vinicius de Moraes

Dois anos são passados desde que Antonio Carlos Jobim (Tom, se preferirem) e eu nos associamos para fazer os sambas de minha peça *Orfeu da conceição*, de que restou um grande sucesso popular, *Se todos fôssem iguais a você* e, sobretudo, uma grande amizade. É notório que parceiros se desentendem: e a história da música popular brasileira está cheia dessas brigas de comadres, provocadas geralmente por vaidades e ciúmadadas, por um não querer o seu nome em baixo do nome do outro, quando não por motivos mais deselegantes e mesquinhos. Mas no nosso caso, não só essa amizade como um profundo afinamento de sensibilidades para a música, que constitui, sem dúvida, nossa distração máxima, tem determinado que fazer sambas e canções seja para nós um ato extraordinariamente livre e gratuito, no sentido da fatalidade.

Este LP, que se deve ao ânimo de Irineu Garcia, é a maior prova que podemos dar da sinceridade dessa amizade e dessa parceria. A partir dos sambas de *Orfeu da conceição*, raras têm sido as vezes em que, de um encontro meu com o maestro, não resulte alguma composição nova, por isso que eu creio ser essa a verdadeira linguagem da nossa relação. Ponha-se Antonio Carlos Jobim ao piano - e é difícil encontrá-lo longe de um - e em breve, de dois ou três acordes, nascerá entre nós um olhar de entendimento; e de seus comentários cifrados (- *Isto são as pedras, poeta!*; - *Os pequenos caracois listados debaixo das folhas secas...*; - *As grandes migrações corais...*; - *O outro lado do riacho...*; - *Chegamos à galaxia...*) eu terei sabido extrair exatamente o que ele me quer ouvir dizer em minha letra. E nunca houve entre nós quaisquer reservas no sentido de um tirar o outro de um impasse

⁸⁴ 1- *Chega de saudade* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 2- *Serenata do adeus* - Vinicius de Moraes; 3- *As praias desertas* - Antonio Carlos Jobim; 4- *Caminho de pedra* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 5- *Luciana* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 6- *Janelas abertas* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 7- *Eu não existo sem você* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 8- *Outra vez* - Antonio Carlos Jobim; 9- *Medo de amar* - Vinicius de Moraes; 10- *Estrada branca* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 11- *Vida bela* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 12- *Modinha* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes; 13- *Canção do amor demais* - Antonio Carlos Jobim - Vinicius de Moraes

durante o trabalho. É possível mesmo que tudo isso se deva ao fato de que êle crê na poesia da música e eu creio na música da poesia. Porque a verdade é que eu gosto das letras que, eventualmente, Tom também escreve, como *As praias desertas*; e a prova de que êle considera as músicas que eu, vez por outra, também faço, está no carinho com que orquestrou a minha *Serenata do adeus* e o meu *Mêdo de amar* - todos neste LP.

Nem com êste LP queremos provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções, que são brasileiros mas sem nacionalismos exaltados, e dar alimento aos que gostam de cantar, que é coisa que ajuda a viver.

A graça e originalidade dos arranjos de Antonio Carlos Jobim não constituem mais novidade, para que eu volte a falar delas aqui. Mas gostaria de chamar a atenção para a crescente simplicidade e organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia. O que mostra a inteligência de sua sensibilidade, atenta aos dilemas do seu tempo, e a construtividade do seu espírito, voltado para os valores permanentes na relação humana.

Não foi somente por amizade que Elizete Cardoso foi escolhida para cantar êste LP. É claro que, por ela interpretado, êle nos acrescenta ainda mais, pois fica sendo a obra conjunta de três grandes amigos; gente que se quer bem para valer; gente que pode, em qualquer circunstância, contar um com o outro; gente, sobretudo, se danando para estrelismos e vaidades e glórias. Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata.

Rio, abril de 1958.

Vinicius de Moraes

ANEXO 3

Por toda minha vida

Texto da contracapa: Antonio Carlos Jobim⁸⁵

A poesia

Vinícius de Moraes é um grande poeta. No entanto isto não é condição para se fazer uma bela letra. Uma palavra, além do sentido verbal, tem uma sonoridade e um ritmo. Só um indivíduo como Vinícius, que conhece a música da palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez.

Fig.58 – Capa do disco

Vinícius é o poeta que sabe comungar com um crioulo de morro e bater um samba com a faca na garrafa. Educado em Oxford, diplomata em Paris, triste em Strasburgo, escrevendo *Pátria Minha* em Los Angeles, falando muitas línguas e sem deixar que se perceba isto, é sempre o homem que vê o lado humano das coisas.

A versatilidade do meu amigo é espantosa: - tanto compõe um samba de morro (*Eu e o meu amor*) como uma valsa romântica e sinfônica (Eurídice) ou ainda uma *Serenata do adeus*; tanto escreve um *Soneto (de Fidelidade ou de Separação)* como uma *História Passional, Hollywood, Califórnia* - Faz cinema, faz teatro e escreve crônicas deliciosas. Tem o sentimento nato da forma que transcende o que possa ser ou foi aprendido.

Estas são umas poucas facetas do poliedro cujo número de faces tende para infinito e que se chama Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes

⁸⁵ *Por toda minha Vida* - Antonio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes; *Serenata do adeus* - Vinicius de Moraes; *Estrada branca* - Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes; *Soneto de separação* - Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes; *Valsa de Orfeu*- Vinicius de Moraes; *Canção do amor demais* - Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes; *As praias desertas* - Antonio Carlos Jobim; *Eu sei que vou te amar* - Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes; *Canta, canta mais* - Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes; *Modinha* - Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes; *Cai a tarde* - Antonio Carlos Jobim; *Sem você* - Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes; *Eu não existo sem você* - Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes. Na faixa "Canta, canta mais", Radamés Gnattali toca piano e Eldo Peracchi, irmão de Leo, violoncelo. É de se supor que as partes de piano nas outras faixas do LP também tenham sido executadas por Radamés Gnattali.

O Canto

Assim como o pássaro é aparelhado para o vôo e instintivamente conhece a velocidade do vento, a disponibilidade dos espaços e o perigo dos obstáculos, assim canta Lenita Bruno: - às vezes num vôo alto onde a orquestra lembra o mosaico das casas vistas de avião, às vezes varando quintais e arvoredos num momento.

Assim, sobre a trama da orquestra surge o canto; que é, em última análise, quem vai contar a verdadeira história deste L.P.

Lenita Bruno aqui se apresenta em toda a doçura e plenitude de sua voz, o que empresta a esta gravação, creio, uma categoria inédita no Brasil. Sentimo-nos honrados com sua presença e agradecemos a simpatia e a simplicidade com que aceitou ao nosso pedido: ser intérprete destas canções.

Trecho final do texto manuscrito da contracapa, por Tom Jobim:

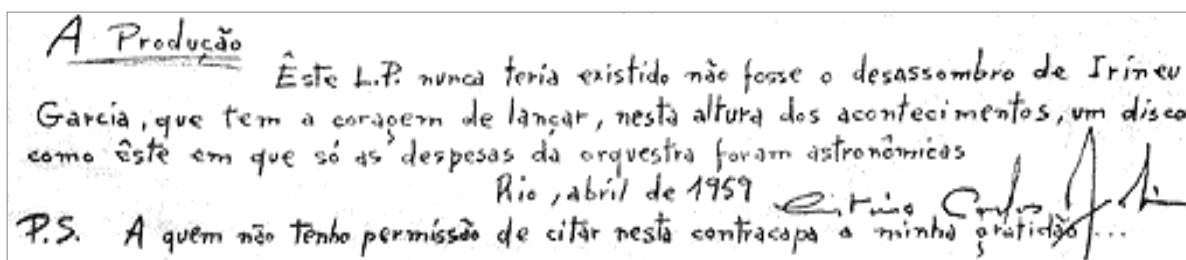


Fig. 59 – Manuscrito contracapa do disco *Por toda minha vida*

À Produção

Este L. P. nunca teria existido não fosse o desassombro de Irineu Garcia, que tem a coragem de lançar, nesta altura dos acontecimentos, um disco como este em que só as despesas da orquestra foram astronômicas.

Rio, abril de 1959

Antonio Carlos Jobim

P. S. A quem não tenho permissão de citar nesta contracapa a minha gratidão...

ANEXO 4

MEMÓRIAS DO RÁDIO

Luiz Roberto Oliveira

19/ago/2001

Temos o prazer de apresentar agora: Festivais GE, com a orquestra da Rádio Nacional dirigida pelo Maestro Leo Peracchi.

Desde aquele tempo em que o rádio era um dos poucos meios de comunicação com o mundo exterior, e quando, na casa no subúrbio da Penha, no Rio de Janeiro, a família se reunia à noite em volta daquele aparelho que tanto nos divertia, esta frase dos locutores da Rádio Nacional gravou-se firmemente na minha memória. Segunda metade da década de 40, e talvez começo da de 50, após o fim da Segunda Guerra e do gasogênio.

Uma de minhas irmãs estudava canto lírico todas as manhãs, frequentemente aplaudida por duas vizinhas do outro lado do muro. Ouvinte fiel e assíduo dos estudos de canto, Bob, nosso cachorro vira-lata, largava sem hesitação seus afazeres no quintal para postar-se enternecido ao pé do piano, muitas vezes contribuindo com seus pungentes uivos para o brilho daquelas récitas matinais. Minha irmã tomava aulas com o Professor Murilo de Carvalho, e nos falava sempre sobre o talento de outra aluna que costumava chegar quando sua aula já estava acabando: a jovem soprano Lenita Bruno.

O maestro cujo nome já me era familiar desde a infância teve algumas importantes participações na carreira de Tom Jobim: primeiramente foi seu professor, numa época em que o jovem compositor, ávido por novos conhecimentos, queria enfronhar-se nas técnicas da orquestração. Leo Peracchi era amigo de Villa-Lobos, que o solicitava para ler no piano novas partituras orquestrais. Um belo dia levou Tom para conhecê-lo – a história deste encontro, e das conversas entre os três, foi mais tarde contada por Tom em diversas oportunidades.

Peracchi regeu a orquestra na semana de estreia da peça *Orfeu da Conceição* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Tom Jobim ao piano e Luiz Bonfá no violão. Primeira parceria da dupla, *Orfeu* tinha texto de Vinicius e música

de Tom e Vinicius. Faz parte do disco a *Valsa de Orfeu* (também chamada de *Valsa de Eurídice*), música e letra que Vinicius criou para a peça.

No LP orquestral *Cocktails*, Leo Peracchi gravou excelentes arranjos para três músicas de Tom Jobim: *Latin manhattan*, *Coffee delight*, e uma outra que no disco chamou-se *Moonlight Daiquiri*. Tom me disse que esta música tinha o nome original de *Valse*. É uma das primeiras composições de Tom Jobim, feita por volta de seus 17 ou 18 anos, num período em que estava estudando os autores eruditos. Nota-se claramente a influência de Ravel nesta peça. Anos depois, a letra de Chico Buarque rebatizou-a como *Imagine*, título que finalmente permaneceu.

Tom Jobim convidou Peracchi para fazer os arranjos e dirigir a orquestra no show *Tom & Elis*, apresentado em S. Paulo, num teatro da Av. Brigadeiro Luiz Antonio. Eu assistia aos ensaios todas as tardes, fascinado. Lembro-me de algumas passagens pitorescas destas sessões, com o palco dividido ao meio: de um lado, Leo e orquestra; do outro, Cesar Mariano e seu grupo. Elis ficava na frente, e Tom juntava-se a ela quando não estava tocando piano. Nem sempre o clima era de perfeito entendimento - mas estas histórias ficam para uma outra vez.

A seleção do LP *Por toda minha vida* documenta muito bem um dos estilos de composição que Tom Jobim e Vinicius de Moraes mais gostavam de praticar: a canção de câmara. O compositor brasileiro Claudio Santoro um dia ouviu de Villa-Lobos: *Você, Claudio, que gosta de fazer canções, tome cuidado, porque agora tem o Tom Jobim, que anda por aí fazendo coisas formidáveis*.

Por toda minha vida foi lançado em 1959. Um ano depois do LP *Canção do amor demais*, clássico e revolucionário a um só tempo, quando Elizete Cardoso, os arranjos orquestrais de Tom Jobim e o violão de João Gilberto anunciaram ao mundo que havia algo no ar além do samba-canção. Algumas músicas gravadas por Elizete foram novamente interpretadas por Lenita Bruno, em estilo um pouco mais erudito, com orquestrações e regência de seu marido Leo Peracchi. Outras novas canções também foram incluídas no disco. A mesma simplicidade que é uma marca das músicas de Tom Jobim está nos arranjos de Peracchi para o LP, aqui caracterizada por uma incrível economia de notas, tudo resultando em uma textura clara e comovente. Curiosamente, o nome de Peracchi não aparece nas informações de capa do LP original, talvez por vínculo contratual com outra gravadora. Mas Tom esforça-se para compensar esta lacuna no final do manuscrito

que fez para o disco: *A quem não tenho permissão para citar nesta contracapa a minha gratidão....* A força do canto lírico de Lenita permeia as letras de Vinicius e Tom, conferindo-lhes uma dimensão surpreendente. É fácil imaginar como a dupla de compositores deve ter gostado deste disco.

ANEXO 5

Entrevista de Tom Jobim à Cleusa Maria – Jornal do Brasil
em 1/3/1992 à Revista Qualis

Qualis - A Rio-92 vai tornar as pessoas mais conscientes e evitar tanta destruição?

Tom - Enquanto estivermos levando esse papo, vão aproveitar para derrubar e queimar mais árvores. E o Primeiro Mundo tem muita culpa nisso. Ele mandou cortar nossa madeira de lei, buscar o ouro, as pedras, a prata, e levar para os países onde, hoje, se plantam árvores. Agora que já se cortou tudo, querem que a Amazônia seja o pulmão do mundo. Sou muito cético em relação à Rio-92. Vejo o desmatamento cada vez mais rápido. Não vou dizer que tenho grandes esperanças. É um esforço, sem dúvida, mas ando cansado dessa falação toda e, no fim, só vejo a devastação. Será a contemplação inútil do deserto. Entrevista à Qualis - Essa coisa de você, por exemplo, já nas tuas músicas, desde antigamente, exaltar as belezas naturais do Rio de Janeiro, isso seria uma certa atitude ecológica tua numa época em que nem se falava em ecologia?

Tom - Olha, quando eu comecei as minhas atitudes ecológicas, eu não sabia nem que elas eram ecológicas. Primeiro que eu não conhecia nem a palavra ecologia, ecólogo, eu não conhecia. E depois eu vim a conhecer essa palavra em Nova York, aí fui lá olhar no dicionário. Ecologia será a ciência que estuda o eco?

Qualis - Isso foi em que época?

Tom - Ah, isso foi em 1966, 67, 1970. Um americano virou-se pra mim e disse: 'Você é um ecólogo.' E eu fiquei a ver navios. Só que o eco, esse eco do som que você faz 'João!', e a pedra responde 'João!', esse eco é com c-h. E o eco da ecologia, do grego, que quer dizer meio ambiente, quer dizer a casa, não tem 'h'. Nós, infelizmente, aqui em português achatamos tudo e eco ficou e-c-o. Então nós aqui não sabemos do que estamos falando, quando você fala eco, você não sabe se está se referindo ao som que volta, ao eco suíço, ou se você está se referindo ao meio-ambiente. O eco 'alô!, alô!', esse eco tem 'h'; em inglês tem 'h'. E o eco de ecologia não tem 'h'. Então são duas palavras diferentes, significando coisas diferentes.

Então essa coisa de ecologia, essa preocupação, tudo o que eu vi no Brasil o que é que é? Eles cortaram 95% da Mata Atlântica! Agora eu fiz parceria num livro chamado Mata Atlântica, que está sendo escrito e fotografado (por Ana Lontra Jobim, sua esposa). A Mata mais linda do mundo, com um clima tropical de montanha, quer dizer, faz até frio no alto da floresta, com mil espécies e tudo. Isso tudo foi arrasado! Quer dizer, sempre queimando o mato. Às vezes, nem cortar as madeiras-de-lei eles cortaram, botaram fogo simplesmente. E com isso desaparecem centenas de espécies vegetais e animais, destruído tudo, né. Uma coisa lamentável essa coisa sempre de destruir tudo e plantar café, de plantar cana, que é a história do Rio de Janeiro, a história de São Paulo, a história do Paraná, a história da Mata Atlântica. Que pega essa coisa que Deus nos deu, linda, e transforma num deserto. Quer dizer, você quando vem dos Estados Unidos você olha pra baixo, a zona da Mata em Minas Gerais não tem mais mato nenhum. Tá tudo destruído, você vê aquelas moçorocas, aquelas gretas, a terra toda despencando, a serra despencando, não tem árvores.

Qualis - A erosão...

Tom - A erosão está tudo erodido, pra não dizer... (ameaçando elegantemente sussurrar um trocadilho) Então é assim, mais uma vez essa é uma tentativa de...

Qualis - Já partiu de você uma ideia de fazer um tipo de movimento organizado pró-ecologia no sentido de preservação dessas coisas todas?

Tom - Claro. Olha, eu não tenho muito tempo pra me dedicar a isso. Agora, fiz tudo, aquele ECO-92, eu fui lá tocar tudo, né. Fizemos aí programas no *Carnegie Hall*, em Nova York, pra dar dinheiro para os índios, cobramos caro...

Qualis - Foi com o Sting...

Tom - O Sting, o Elton John, foi o Caetano Veloso, foi o Tom Jobim e a banda dele, foi o Gilberto Gil. E todo dinheiro foi dado pra *Rain Forest Foudation*. E o sujeito escreveu aqui no jornal, evidentemente, dizendo *o Tom Jobim é engraçado, ele toca de graça para os americanos, mas aqui ele cobra*. Quer dizer, você não pode nem fazer a caridade para o Brasil que o sujeito novamente perverte e inverte a notícia.

Qualis- É uma visão provinciana essa, não?

Qualis - Você está praticamente no coração dela aqui.

Tom - (indicando a floresta ao lado do quintal) Bom, você entra aqui e essa floresta vai até o Grajaú. Tem bicho, tem paca, tem tatu, tem muito gavião, tem inhamu, tem uruta, capoeira, tem saracura, tem preguiça, tem esquilo, tem muito bicho, tem muito periquito, tem muito desses papagaínhos tipo maracanã... A minha paixão pelos pássaros é um pouco distante, entende, (rindo) eu não gosto de pássaro no colo. Os pássaros são bons soltos, voando, cantando, né, assim é que eles me divertem mais. Pássaro preso tira um pouco a... Um pouco triste.

ANEXO 6

Entrevista de Tom Jobim ao jornalista Walter Silva⁸⁶

à Revista Qualis

30/11/94 - Quarta-feira

Das 10h30 às 13h20 - manhã ensolarada

Rio de Janeiro – Jardim Botânico

Qualis - Fala um pouco da sua história.

Tom - Quando eu era garoto, eu passava as férias em Leme. Tinha aquela mata, aquele jequitibá, aquele pau-de-abraço... E a terra roxa com café e tudo. Leme, ali perto de Águas de Rio Claro, Pirassununga. Então, em 1932 a polícia pegou meu avô, e eu era pequeno, né, eu tinha cinco anos... Pegou meu avô e levou pro fundo da Baía de Guanabara, onde tinha um velho navio, onde eles botaram os paulistas todos no porão.

Qualis - O seu pai era gaúcho?

Tom - Meu pai era gaúcho de São Gabriel. E o meu avô era paulista. A minha mãe era carioca. E eu nasci na Tijuca. Mas por acaso... Eu nasci na Tijuca por acaso porque faltou grana na família. Eles se mudaram, porque eles moravam em Copacabana, mas foram pra Tijuca pagar um aluguel mais barato, portanto eu nasci lá. Mas no ano que eu nasci eu já fui pra Ipanema. E Ipanema tinha aquelas dunas de areia, não tinha nada, tinha água limpa.

Qualis - No começo da sua carreira tinham uns críticos que te acusavam de falta de originalidade, que você imitava os americanos, pelo fato do seu nome, Tom... E que a Bossa

⁸⁶ Esta foi a última entrevista de Tom Jobim, concedida à Revista Qualis, em 1994, na véspera de viajar para Nova York, uma semana antes do seu falecimento. Apenas partes da entrevista foram escolhidas para fazerem parte desse trabalho, pois foi uma entrevista importante, mas muito longa (por volta de quarenta páginas) para constar na íntegra. O critério de escolha dos trechos foi definido levando-se em conta os assuntos desenvolvidos no trabalho.

Nova era uma coisa americanizada, e que não era brasileira...

Tom - (rindo) Você imagina... Você imagina... Bossa nova, dois nomes tipicamente latinos, tipicamente brasileiros - bossa e nova. Eles conseguiram inventar o contrário, que isso seria uma coisa estrangeira. E que Tom, que hoje em dia é um nome até comum no Brasil, tem muita gente chamada Tom... Isso é o seguinte, a minha irmã não sabia dizer Antonio Carlos então ela me chamava de *tom tom*.

Qualis - Quantos anos ela tinha na época?

Tom - Ela era bem pequenininha, né, começando a falar, dois ou três anos de idade, *tom tom*. E havia uma música francesa que minha mãe cantava pra ninar a gente, que dizia: (cantarolando a canção) *ma vie s' en va ton guerre, ton, ton, ton...* Uma música francesa velha que pouca gente sabe. E ela escutava *ton, ton, ton*, e aí começou a me chamar de *ton, ton*. Chamar de *ton, ton, ton, ton*, depois virou Tom. No colégio eles vão sempre abreviando o nome. Ninguém vai chamar o sujeito de Felisberto Pereira da Silva de Moraes e Lima, é muito comprido, né. Aí virou Tom, e eu queria ser Antonio Carlos, evidentemente. Comecei a fazer aqueles arranjos, escrevia pra orquestra, e nunca botavam meu nome no disco de 78 (rpm). Então eu fazia aqueles arranjos acompanhando Dalva de Oliveira, Orlando Silva, cheguei a tocar com Vicente Celestino. E depois, mais tarde, com gente tida como moderna como Dick Farney, Lucio Alves. E eu queria que botasse Antonio Carlos Jobim, mas era muito comprido, entende, e o pessoal começou a colocar Tom mesmo.

Qualis - Vamos falar um pouco sobre música propriamente dita.

Tom - (indo ao piano acender mais um charuto) Pois é, que é um assunto no qual ninguém fala. (Tom interrompe a entrevista para escolher umas camisas para as fotos, e volta falando

sobre a natureza) Há sessenta anos que eu vejo o mico sagui pulando aí do galho... Essa floresta é muito cosmopolita, tem jaqueira índica, mangífera índica, mangueira, árvores da Índia, árvores e eucaliptos da Austrália. Ela não tem só plantas brasileiras.

Qualis - Você disse que tem seus ídolos confessos como Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Guerra Peixe. Enquanto compositor, arranjador e orquestrador, será que hoje depois de tantas décadas você já se coloca no mesmo nível deles?

Tom - Bom, eles foram ficando moços e eu fui ficando velho, você sabe, né. É como o retrato do meu pai em cima do piano. O meu pai era o meu velho, e hoje em dia eu estou muito mais velho que o meu pai. Meu pai morreu aos 46 anos, de modo que eu já posso ser pai do meu pai, né. É isso mesmo, a gente vai tendo nossos ídolos. Radamés Gnattali, um homem generoso que ajudou todo mundo. Villa-Lobos, um gênio incrível. O Guerra Peixe era um orquestrador, compositor, nascido aqui em Petrópolis, morreu agora recentemente, muito amigo nosso. Ele trabalhou muitos anos em São Paulo também. Fazia orquestrações. Mas, sem dúvida, o Villa-Lobos é um vulto... Ele é um gigante... Ele ficou muito alto, ficou muito... Ficou um pouco sozinho na época dele. No meu caso não, eu estou cercado de grandes compositores, de muita gente com música popular. Quando eu comecei, a música popular era toda escrita e composta por pessoas que não sabiam nada de música. O compositor popular era praticamente analfabeto, alguns sabiam escrever as letras. Música ninguém sabia escrever.

Qualis - Você teve uma formação erudita...

Tom - Um bocado.

Qualis - Você teve também aquela professora, a Lúcia...

Tom - Lúcia Branco, que foi professora de Nelson Freire, professora do Jacques Klein, professora do Arthur Moreira Lima, minha

professora, né. Você sabe, o Mário de Andrade disse, *se você for um gênio faça música brasileira*. Porque em Hollywood já tem milhares e milhares de compositores, orquestradores, você não precisa ir pra lá.

Qualis - E quanto às suas atividades no exterior?

Tom - Eu não estou muito preocupado com isso. Não.

Qualis - Atualmente como estão as coisas, pois amanhã (01/12) você está indo pra Nova York.

Tom - É, eu tenho grandes convites, pra fazer grandes coisas em Nova York. Agora, a Kathleen Battle, a grande cantora, a grande soprano negra, ela parece que quer gravar umas músicas minhas. Eu também tenho vontade de conhecer a Barbara Hendrix, que canta o Villa-Lobos. Essa Battle é soprano do *Metropolitan Opera*. Depois a Sony internacional quer que eu faça um disco com músicas minhas, tratadas assim com um pouco mais de orquestra, um pouco mais sinfônicas. O John Hendrix tá querendo gravar comigo também, um grande saxofonista de jazz muito bom. John Hendrix, ele esteve aqui na homenagem que fizeram aqui, muito simpático, né. Em suma, o mundo tá cheio de coisas. Agora, por exemplo, sair do Brasil pra fazer a América e tal, como... Ah, isso já não dá.

Qualis - Ainda falando sobre Villa-Lobos, ele sintetiza de certa forma a alma brasileira, assim como George Gershwin, Irving Berlin para os Estados Unidos. Você é um compositor que retratou a alma brasileira...

Tom - Muito! Muito! Aliás, o Villa-Lobos tem uma música chamada *Alma Brasileira*. Porque o Brasil teve que ser inventado, entende. Não existia o Brasil. Tudo aqui é importado, tudo, o relógio, o gravador. E quando não importado, é copiado do original que vem de fora. E o resto mais é importado, o café é importado, a cana de açúcar é importada, o eucalipto é importado, os carros são importados, nós somos

importados...Os índios são importados, vieram da Polinésia, né, com os zigomas salientes (ossos temporais), a plica mongólica (dobras ou rugas faciais), a zarabatana. Então, a Ilha Brasil, talvez, é uma grande ilha com as espécies muito diferentes do resto do mundo. Aqui você não tem animais do presépio de Jesus Cristo, não tem. Você não tem vaquinha, boizinho, galinha, ovelhinha, nada disso existe aqui. Tudo isso é importado. Aqui tem tamanduá-bandeira, tem gambá, tem preguiça, peixe-boi, entende, são animais realmente diferentes.

Qualis - Essa tua admiração, por exemplo, por Villa-Lobos é uma identificação dessa busca incessante pela alma brasileira?

Tom - Isso foi em outros tempos naturalmente, por que você tá aqui, o rádio toca música norte-americana. Você tem que ter alguma coisa que você ame, que você se identifique com a sua alma, com o fato de você ser brasileiro, com o fato de você nascer aqui nesse pindorama, terra das palmeiras debruçadas assim acima do Atlântico. Cheio de peixes, cheio de pássaros, de bichos, de índios, de tudo, né. Se eu tivesse nascido, por exemplo, na Europa ou nos Estados Unidos, certamente teria tido uma educação musical, supondo-se que eu fosse músico, uma educação musical mais refinada, mais profunda, ou qualquer coisa. Mas eu não iria escrever música brasileira por que eu não seria brasileiro. Aí eu iria escrever valsas, mazurcas, escrever foxtrote, talvez eu estivesse escrevendo heavy metal.

Qualis - Você que compôs mais de quatrocentas músicas...

Tom - Dizem, dizem... Pelo menos umas cem se perderam. Que eu saiba, aí no arquivo talvez só tenham umas trezentas. Você vai perdendo no avião, vai perdendo...

Qualis - Falando ainda sobre essa identidade brasileira...

Tom - É possível que isso acabe, essa identidade. Com a mídia hoje em dia que bota todo mundo vendo, nós estamos vendo tudo ao mesmo tempo, né.

Qualis - A simultaneidade...

Tom - Pois é, a guerra na Bósnia, a guerra no Irã, o Iraque, os problemas dos Estados Unidos, o Oriente Médio, o problema do tráfico de drogas, o Brasil envolvido nisso com a passagem das drogas ao Brasil, né.

Qualis - Essas coisas todas dificultam o trabalho, eu imagino do artista em ficar em constante contato com a sua própria raiz pra produção da sua obra, da sua música. Como é que você vê essas dificuldades em continuar mantendo contato com essa coisa brasileira, as raízes?

Tom - Vai ficando cada vez mais difícil. Esse é um negócio que eu cheguei a conversar com o Vinícius, vai ficando cada vez mais difícil. Por que você destrói a Mata Atlântica toda, você destrói a floresta amazônica, quando chegar no poema do Villa-Lobos, você não vai entender porque não tem a Amazônia. Por exemplo, eu vejo no meu filho de 15 anos, como é que ele pode conhecer as qualidades de passarinhos? Ele não conhece. Ele não conhece os bichos, ele não conhece as árvores. Porque essas pessoas que aí estão nunca viram esse Brasil, esse Brasil eles não conhecem, eles conhecem o Brasil asfaltado, com o sinal vermelho, o guarda, a violência, a metralhadora, isso eles conhecem. Agora eles não conhecem a jacutinga, não sabem quando o murici floresce lá no alto da serra (árvores e arbustos que dão frutos), não sabem quando a jacutinga vai lá comer o coco da juçara. Eles não sabem o que é juçara, nem se a juçara dá coco, nem coisa nenhuma. Enquanto isso o pessoal, quando o outro fala de ecologia, começa a cortar mais depressa antes que apareça o fiscal, ou qualquer coisa que impeça a destruição. Porque toda arte

é ligada ao seu tempo. A arte de Debussy é ligada ao tempo dele, a arte de Charlie Parker... A arte de Gershwin, aliás Gershwin falou isso *o que eu escrevo é uma coisa ligada ao agora de Nova York*.

Qualis - Por isso a música dele tem essa coisa viva de uma época.

Tom - Exatamente, da Broadway, dos shows.

Qualis - A tua música tem uma coisa muito viva de uma época do Brasil também.

Tom - Ah, espero que sim. E como ficou chato ser moderno, né, *agora serei eterno*, diz o Drummond ao perceber a mudança das letras (dando risada).

Qualis - Só pra gente encerrar a passagem do Villa-Lobos aqui na nossa conversa, como é que você vê o trabalho do Egberto Gismonti, ele é outro cara que faz um trabalho orquestral, sinfônico, e ele tem uma inspiração muito profunda no trabalho do Villa-Lobos.

Tom - Bom, isso eu não sei porque eu não conheço tanto o trabalho dele. Eu acho que ele fala na floresta também, nos índios.

Qualis - Você é um compositor, um cantor, e o Gismonti é basicamente um instrumentista. Eu vejo dois músicos brasileiros que trabalham com uma mesma inspiração.

Tom - Eu gosto muito do Gismonti e acho que a inspiração que possa vir do Villa-Lobos acho muito boa, muito válida, entende. É isso mesmo, nós temos que falar do Brasil. Porque pra fotografar o Polo Norte tá cheio de gente lá. Então é isso mesmo. Eu conheço o Gismonti desde que ele chegou ao Rio de Janeiro, ele é um grande músico, um talento formidável.

Qualis - Falando sobre música instrumental. O Brasil que tem essa tradição muito criativa e popular como Pixinguinha, Severino Araújo e a *Orquestra Tabajara*, e muitos outros. Existe uma coisa no Brasil de se valorizar a música cantada, mas até quando você acha que os nossos músicos servirão de fonte

de inspiração para os artistas internacionais, enquanto aqui a preferência parece ser pelo que vem de fora?

Tom - Houve um tempo no Brasil em que os maiores sucessos na rádio eram instrumentais como o Waldyr de Azevedo com o *Brasileirinho*. Tocava o *Brasileirinho*, que tocava no mundo inteiro.

Qualis - O Jacob do Bandolim...

Tom - O Jacob do Bandolim mais o Radamés... Mas, um ambiente um pouco mais erudito, né. O Waldyr de Azevedo era o *Delicado*. Sendo que o *Delicado* dominou o mundo inteiro, tocou em tudo quanto era lugar. Quer dizer, sempre houve essa coisa da música instrumental e da música vocal. A música vocal tem isso, tem a bela cantora, que é bonita, que tem a voz bonita, a Gal Costa, e as letras bonitas. Porque muita gente gosta de ouvir por causa da letra. Agora, por exemplo, se você pegar o disco *Antonio Brasileiro*, tem instrumentais lá. O *Meu amigo Radamés* é todo instrumental. O *Radamés Y Pelé* são duas homenagens que eu faço ao maestro Radamés e ao nosso incrível Pelé.

Qualis - Como é que surgiu a ideia de fazer essas instrumentais em homenagem ao Radamés Gnattali?

Tom - O Radamés é uma coisa formidável, a generosidade... O Radamés orquestrou a música brasileira toda. Fez muita música erudita muito boa.

Qualis - Você o consideraria o maior ou um dos maiores arranjadores?

Tom - Bom, eu não gosto muito dessa coisa de *o maior*, eu acho que o raciocínio comparativo é falso. Frank Sinatra com Pavarotti, o Brasil com os Estados Unidos. Eu acho que as coisas são incomparáveis, entende. Eu vejo o Radamés como um homem que além de tudo... Porque é muito difícil você viver de música erudita, de música instrumental, se

você não tem orquestra sinfônica. Como é que você vai fazer? Não dá pra fazer.

Qualis - Uma tradição, uma estrutura no próprio país de desenvolvimento disso...

Tom - Você vê a nossa orquestra aí, por exemplo, tá a perigo. Não tem verba. Parece que certo pedaço do país se desenvolveu para um lado e por outro lado esqueceu. O problema das orquestras sinfônicas é que muitas orquestras sinfônicas fecharam no mundo por falta de verbas. Eu conheci gente que tocava na sinfônica e que saiu. Em suma, isso realmente é um problema. O governo tem que cuidar disso; o ministro da Cultura. O que é que eu posso dizer? Agora, a música instrumental aparece. Aparece nesse grande músico Egberto Gismonti. A música instrumental, por exemplo, lá fora leva uma grande vantagem. Ela não precisa da tradução da letra, das versões que geralmente são trabalho de terceira classe. Versão é negócio horroroso. A não ser quando é uma coisa bem feita. É tradutore e traditore, quer dizer tradutores traidores. Eles sempre traem o que eles traduzem, então eles contam outra história. E quando fica bom o som, perde o sentido. E quando o sentido fica bom, o som não fica bom. Então vira um xadrez... Então é muito melhor quando você pode ouvir a obra como ela foi feita. Como é a música americana, como a coisa que o Sinatra canta, a coisa que os Beatles cantam em inglês. Agora, imagina você traduzir tudo aquilo para o português. É uma tarefa ingrata.

Qualis - Falando sobre música instrumental, você fez a trilha sonora do filme do Paulo César Saraceni, *O Porto das caixas*...

Tom - Instrumental, ganhei até um prêmio, uma estátua lá, de prata, não sei o quê, uma coruja de ouro, alguma coisa assim.

Qualis - Como foi essa experiência de fazer trilhas sonoras?

Tom - Eu sempre fiz muita trilha sonora de filmes brasileiros que nunca ninguém viu e nunca ninguém ouviu. Eu fiz *O Porto das caixas* (1963), e fiz *A Crônica da casa assassinada* (1971), essa deu mais prêmios. É bonito e ficou bonita a trilha. Já passaram tantos anos que eu já posso dizer que é bonita a trilha. Eu gravei aquela trilha nos Estados Unidos com a Sinfônica de Nova York. O Paulo César Saraceni era o diretor do filme, quem escreveu *A crônica da casa assassinada* foi o Lucio Cardoso. Depois disso fiz muita trilha sonora e recentemente fiz a trilha para aquele filme da Ana Maria Magalhães, como é que chama o filme? (perguntando a Gilda Matoso na sala)
Gilda - O filme chama *Erotique*, mas o episódio dela é baseado na Clarice Lispector, são três ou quatro diretoras?

Tom - Eu sempre tenho feito música para o cinema. Eu fiz o *Gabriela, cravo e canela*, do romance de Jorge Amado, feito pelo Bruno Barreto, que tinha a Sônia Braga e o Marcello Mastroianni... A gente vai fazendo.

Qualis - Você tem um método de escrever as composições para trilhas sonoras?

Tom - Vendo o filme, né. Às vezes, por exemplo, o sujeito já tem o script pronto e você já pode trabalhar antes mesmo de ver o filme. Você trabalha antes, durante e depois, fazendo os acertos, as minutagens, aquilo tem que ser uma coisa precisa.

Qualis - Mudando um pouco o rumo do nosso papo, faz um bom tempo que você vem denunciando e reclamando do absurdo do sistema de recolhimento dos direitos autorais no Brasil...

Tom - Isso daí é um assunto que tem mil anos. Desde que eu me entendo, as pessoas estão... Quando você vê artistas, Dorival Caymmi com oitenta anos fazer show é porque ele está precisando de dinheiro. Quando eu faço show é que eu tô precisando de dinheiro. Ary Barroso fazendo show é

porque ele não podia se manter com os direitos autorais, não podia ficar em casa tomando uísque. Não dá, não dá. Esse negócio de direito autoral, você precisa ter muita música, e também serem muito editadas. Os editores carregam 80% dos direitos, aí não dá.

Qualis - E a impressão que dá é que a cada ano que passa a Bossa Nova, pelo menos nos Estados Unidos e Europa, é uma coisa cada vez mais moderna.

Tom - É, a Bossa Nova é... Gilda Matoso - Olha, tá aqui hoje no Jornal do Brasil, a quantidade de discos, falando exatamente sobre isso, que no Japão o último grito da moda é a Bossa Nova.

Tom - Eu disse para um cara da imprensa, só pra sacanear, por que é que os japoneses gostam tanto da Bossa Nova? Ele me disse *é porque eles têm bom gosto* (rindo). E o Caetano disse o seguinte, que eu achei muito engraçado, *o Brasil precisa merecer a Bossa Nova*, merecer pra poder ir à praia e casar com uma mulher bonita, fazer a casa, andar de barco. Tem que merecer a Bossa Nova, ele não pode só ficar gostando de coisas tristes, daqueles boleros chamados suicídios, não pode.

Qualis - Você acha que a Bossa Nova seria um tipo de antítese da dor de cotovelo da música da década de quarenta?

Tom - Eu não digo antítese porque senão ficamos sempre nesse maniqueísmo. Eu acho que a Bossa Nova é bem mais positiva.

Qualis - A Bossa Nova fala da dor de cotovelo e desses problemas como em *Lígia*, por exemplo.

Tom - É Bossa Nova *Lígia*?! Mas a *Lígia* não é Bossa Nova! As músicas que eu gravo o pessoal chama de Bossa Nova, não é característica. Tem inclusive Bossa Nova nesse disco (Antonio Brasileiro), tem o *Surfboard* com ritmo Bossa Nova, com uma introdução Bossa Nova, mas, por exemplo, *Meu*

amigo Radamés não tem nada de Bossa Nova. É uma músoca que tem bossa e que é nova. Se não me engano são oito inéditas no disco de quinze faixas. Mas alguns encontraram menos músicas inéditas. Porque nós só conhecemos as músicas editadas, as músicas inéditas nós não conhecemos. Eu conheço Beethoven, Ravel, Bach, Charlie Parker, George Gershwin, mas são músicas editadas, né. E às vezes eles estão esperando que seja tudo inédito. Perguntaram ao Baden Powell: *Escuta, o seu novo CD tem músicas inéditas?* Ele disse: *São dezesseis inéditas de sucesso.* Bem, aqui também você faz a música um ano atrás, dois anos atrás, três, dez anos atrás, e (dizem) *Música velha! Ih, essa música tava na novela do ano passado (Querida), é uma coisa antiquíssima.* É uma música de um ano, quer dizer, é um neném. Eu toco música aí nesse piano de trezentos anos.

Qualis - Como é que você designaria a paternidade da bossa nova?

Tom - (rindo) Eu acho que a Bossa Nova estourou lá fora com o negócio do João Gilberto. Quem mais? João Gilberto.

Qualis - E a Nara, o Ronaldo Bôscoli e a turma da zona sul?

Tom - Vieram depois. Eles eram inclusive mais jovens.

Qualis - Então o João Gilberto foi o porta-bandeira da Bossa Nova?

Tom - O João Gilberto, o Tom Jobim e aquele pessoal que estava lá no *Carnegie Hall*. E teve aquelas gravações, estourou o *Desafinado*, estourou *Garota de Ipanema*, estourou *Meditação*, e tudo isso foi pra parada de sucesso. E depois foi gravada toda aquela Bossa Nova do Ronaldo Bôscoli com o (Roberto) Menescal, o Carlinhos Lyra, todo mundo e muita gente boa ali. Aquele que andava com o Sérgio Mendes, o Durval Ferreira... Gravou-se muita Bossa Nova. Eu acho que foi isso que deu consistência ao movimento. Inclusive esse negócio de chamar a Bossa Nova de jazz, isso tudo era um pouco revoltante pra mim. Eu acho que foi

bom porque senão teria desaparecido. O americano aí escreveu tudo, botou na *Library* (biblioteca) do Congresso, aquele negócio. Eu digo, segura os arquivos implacáveis. Então tá lá, Bossa Nova. E você tem a música escrita, tem alguma coisa. Por que aqui fica esse negócio, era e agora não é. Se você pegar aqui esse livro que eu te mostrei, aí tem escrito o fiasco da Bossa Nova nos Estados Unidos. Fiasco, uma vergonha no *Carnegie Hall*, falta de organização. Mas não adiantou eles escreverem nada disso porque a Bossa Nova já tava gravada. O pessoal do *cool jazz*, o pessoal da *West Coast* (Costa Oeste americana) já tinha gravado a Bossa Nova. Tá tudo escrito aí, uma coisa pavorosa. Quer dizer, o inimigo do brasileiro parece que é o brasileiro mesmo, né. Não tem outro. O inimigo do brasileiro não foi o imperialismo americano... (rindo) Não é nada disso não.

Qualis - O fato de você trabalhar com a tua e as outras famílias significa uma facilidade de trabalho?

Tom - É, claro. Eles estão mais perto. O pessoal da minha família tá aqui em casa, então eu não preciso ir lá no Meyer. O Tião Neto, por exemplo, o contrabaixista, é de Niterói. O Paulinho Braga é mineiro de uma cidade chamada Guarani, ali perto de Juiz de Fora. Então, eles vêm de mil cantos do país. O Danilo Caymmi é filho de uma mineira de Piqueri, o Dorival Caymmi que é baiano. Você tem um espectro amplo.

Qualis - É a amizade entre as pessoas...

Tom - Claro, claro. O Danilo, por exemplo... Esse pessoal todo da banda. Essa banda é uma banda didática. Eu aprendo muito com eles, e eles aprendem comigo. Eu vi o Danilo nascer, né. Todo esse pessoal, eles eram criancinhas. Esse pessoal da banda são grandes músicos evidentemente. E as garotas também. As garotas têm sofrido mil críticas.

Qualis - Você já tinha usado um naipe de vocais femininos em *Passarim...*

Tom - Eu não gosto, por exemplo, de ficar sozinho, cantando sozinho. Não gosto de ficar em pé num palco com vinte mil pessoas me olhando. Acho essa situação muito desagradável. O vocal nas vozes é justamente o que cria a harmonia, que cria tudo. O coral é uma coisa sinfônica. Mas eu acho que o pessoal fala negócio de mulher, não sei o quê, é por outros motivos. (rindo) Eles estão com a cabeça em outras coisas.

ANEXO 7

CDs de Áudio

Músicas Citadas Vol. 1

1. *Prélude à l'après midi d'un faune*. C. Debussy: Gareth Davies (Flute). CD Debussy: Painting by Music / Kakhidze, Tbilisi SO & Choir Music, 1994
pg. 24, cap. I.
2. *Golliwog's cakewalk – da suíte Children's corner*. C. Debussy: Nelson Freire – piano, CD Debussy – Nelson Freire, Decca Music Group Limited, 2009
pg. 25, cap. I.
3. *Golliwog's Sinfonia da Alvorada, 1º movimento*. Tom Jobim / Vinícius de Moraes: OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. CD1 Jobim Sinfônico, Biscoito Fino, 2002
pg. 29, cap. I.
4. *La plus que lente*. C. Debussy: Debussy. Gravação em piano roll feito por Debussy para Welte em 1913 (composta em 1910).<(www.youtube.com/watch?v=lr8snfWIU2Mpg)>
pg. 30, cap. I.
5. *Chovendo na Roseira*. Tom Jobim: Tom Jobim. CD Stone Flower, Sony Music, 1990
pg. 31, cap. I.
6. *Se todos fossem iguais a você* (instrumental). Tom Jobim / Vinícius de Moraes: Tom Jobim. CD Tom Jobim – Perfil vol. 1, Som Livre, 2007
pg. 34, cap. I.
7. *Eu te amo*. Tom Jobim / Chico Buarque: Chico Buarque. CD *Chico Buarque – Carioca ao vivo*, Biscoito Fino, 2007
pg. 36, cap. I.

8. *Andorinha*. Tom Jobim: Tom Jobim. CD *Stone Flower*, Sony Music, 1990
pg. 37, cap. I.

9. *Samba do Avião*. Tom Jobim: Tom Jobim e Danilo Caymmi + Banda Nova.
CD1 *Tom Jobim Inédito*, Jobim Music, 1987
pg. 39 cap. I.

10. *Na corda da viola*. Villa-Lobos Daniel Rofer
www.youtube.com/watch?v=FQac_EVtB3c
pg. 48, cap. II.

11. *Stone Flower*. Tom Jobim. CD *Stone Flower*, Sony Music, 1990
pg. 47, cap. II.

12. *Gabriela* (trecho). Tom Jobim: OSESP. CD2 *Jobim Sinfônico*, Biscoito Fino, 2002
pg. 49, cap. II.

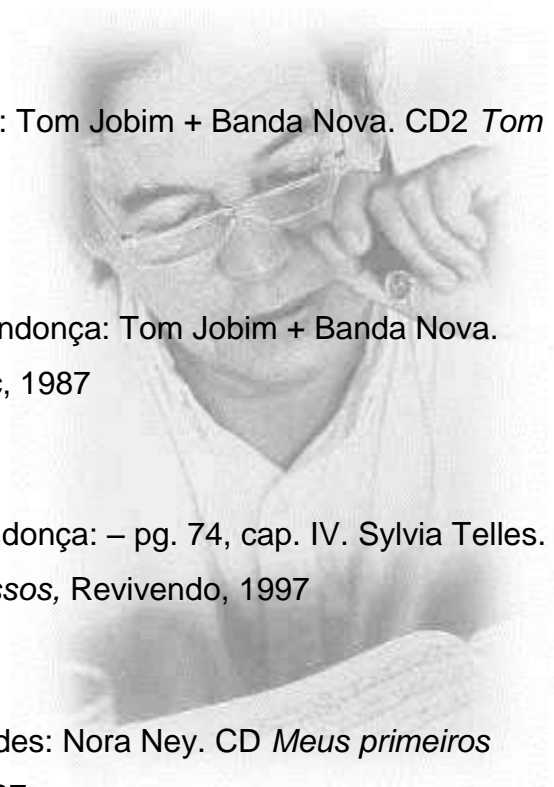
13. *Dindi*. Tom Jobim / Aloysio de Oliveira: Frank Sinatra, CD *Francis Albert Sinatra – Antonio Carlos Jobim*, Universal Music, 2010
pg. 54, cap. III.

14. *Borzeguim*. Tom Jobim: Tom Jobim. CD *Passarim*, Polygram, 1987
pg. 58, cap. III.

15. *Pato preto*. Tom Jobim: Tom Jobim. CD *Antonio Brasileiro*, Sigla, 1994
pg. 59, cap. III.

Músicas Citadas Vol. 2

1. *Imagina*. Tom Jobim / Chico Buarque: Tom Jobim + Banda Nova. CD2 *Tom Jobim Inédito*, Jobim Music, 1987
pg. 4, Introdução.
2. *Desafinado*. Tom Jobim / Newton Mendonça: Tom Jobim + Banda Nova. CD2 *Tom Jobim Inédito*, Jobim Music, 1987
pg. 65, cap. IV.
3. *Foi a noite*. Tom Jobim / Newton Mendonça: – pg. 74, cap. IV. Sylvia Telles. CD *Meus primeiros passos e compassos*, Revivendo, 1997
pg. 66, cap. IV.
4. *Solidão*. Tom Jobim / Alcides Fernandes: Nora Ney. CD *Meus primeiros passos e compassos*, Revivendo, 1997
pg. 67, cap. IV.
5. *Tereza da Praia*. Tom Jobim / Billy Blanco: Lúcio Alves e Dick Farney. CD *Meus primeiros passos e compassos*, Revivendo, 1997
pg. 69, cap. IV.
6. *Por causa de você*. Tom Jobim / Dolores Duran: Paula Morelenbaum. CD2 *Tom Jobim Inédito*, Jobim Music, 1987
pg. 71, cap. IV.
7. *Correnteza*. Tom Jobim / Luiz Bonfá: Tom Jobim – arranjos Claus Ogerman. CD *Urubu*. Corcovado Music Corp., 1976
pg. 72, cap. IV.
8. *Se todos fossem iguais a você*. Tom Jobim / Vinícius de Moraes: Gal Costa, Herbie Hancock ao piano e orquestra. CD *Antonio Carlos Jobim and Friends*, Polygram, 1996
pg. 75, cap. IV.



9. *Ai quem me dera*. Tom Jobim / Marino Pinto. Tom Jobim e Edu Lobo. CD *Edu e Tom*, Universal Music, 1981

pg. 77, cap. IV.

10. *Estrada Branca*. Tom Jobim / Vinícius de Moraes: Elizete Cardoso. CD *Canção do Amor Demais*, Companhia Brasileira de Discos, 1958

pg. 82, cap. IV

11. *Chega de Saudade*. Tom Jobim / Vinícius de Moraes: Tom Jobim+ Banda Nova. CD1 *Tom Jobim Inédito*, Jobim Music, 1987

pg. 86, cap. IV.

12. *S'Wonderful*. George / Ira Gershwin: Diana Krall. CD *The Look of Love*, arranjo Claus Ogerman, Universal Music, Verve, 2001

pg.105. cap. IV

DVD

Tom Jobim

1. *Lenda* – DVD *Tom Jobim - Maestro Soberano*, Vol. *Águas de Março* – Narração: Chico Buarque, Biscoito Fino, Rio de Janeiro, 2008.
2. Nelson Motta , Depoimento, *Extras*, DVD *Tom Jobim - Maestro Soberano*, Biscoito Fino, Rio de Janeiro, 2008.
3. Edu Lobo, Depoimento, *Extras*, DVD *Tom Jobim - Maestro Soberano*, Biscoito Fino, Rio de Janeiro, 2008.
4. Tom Jobim, Chico Buarque e Quarteto em Cy – Música *Sabiá* – Festival Internacional da Canção, DVD *Chico Buarque*, Cx. 4, DVD 12, RWR Comunicações Ltda., 2008.

