

3

Outras Notas Vão entrar:

“A primeira anotação à margem da obra (tom) jobiniana é a de que ela convive com alguns estereótipos martelados numa só nota pela mídia. Como o totem de papa da bossa nova influenciado pelo jazz. No conjunto da produção do compositor (...) a imagem projetada transcende rótulos e escolas”.

Tárik de Souza

Definir a obra de Antônio Carlos Jobim não é empresa que se realiza sem grandes dificuldades. Seu repertório abarca mais de 200 peças em distintos estilos. Como destaca Pollyana Niehues “Tom é jazz, é samba, é música clássica francesa, é valsa, é choro, é bolero, é samba-canção, é bossa nova... mas nem sempre”⁷⁴. A perspectiva multifacetada de seu processo composicional também pode ser notada através de suas temáticas. Falando de natureza, da praia ao morro, de amores, de brigas e paz, Jobim atingiu os corações tanto no Brasil como no exterior.

Nascido no verão de 1927, mais precisamente no dia 25 do mês de janeiro, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, Antônio Carlos Jobim, antes de mergulhar na atividade musical, fora um rapaz ativo cuja infância e adolescência foram marcadas por um forte contato com a natureza _ entre braçadas na praia de Ipanema, Arpoador, Tom alternava pescarias, subidas em árvores, brincadeiras ao ar livre com pipa, como um típico jovem praiano.

O contato inicial com a música se deu durante a infância. As principais referências musicais eram sua avó materna D. Mimi que tocava piano e seu tio materno Marcelo Brasileiro de Almeida que tocava violão popular, além de seu tio João Madeira, casado com a tia materna Yolanda Madeira que tocava violão clássico. Sua casa era ambiente de serestas diárias.

Aos 14 anos, momento em que sua irmã Helena _ a responsável pela alcunha musical “Tom” _ tomava aulas de piano com o professor Hans Koellreutter _ um dos introdutores da música dodecafônica no Brasil, iniciou o interesse do jovem pelo piano. Além de Koellreutter, toma aulas, posteriormente,

⁷⁴ NIEHUES, Pollyana. Indeterminável Tom Jobim. Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom5/polly/polly.htm> Acesso em 03 de jan de 2010.

com os professores Lúcia Branco e Paulo Silva. Jobim aprofundava cada vez mais seus conhecimentos em harmonia. Estava decidido, não mais seria um concertista, mas, sim um compositor.

As primeiras canções começaram a surgir no início dos anos 50, sendo gravadas por artistas renomados como Lúcio Alves e Dick Farney. Contudo, seria o posterior encontro com Vinícius de Moraes que alavancaria sua carreira musical. Inicialmente por conta do sucesso da peça *Orfeu da Conceição*, mas, sobretudo, por conta da eclosão da Bossa Nova.

3.1

Pra acabar com esse negócio: discussões sobre as ideias de erudito e popular

“É necessário que se desconfie de certas dicotomias colocadas amplamente como questão para as Humanidades. As distinções ente o erudito e o popular são uma delas e na maioria das suas mobilizações o que se coloca acaba sendo a questão em si”.

Caio Gonçalves Dias

Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes nasceu no dia 19 de outubro de 1913 vindo a falecer em 08 de julho de 1980, aos 67 anos, deixando seu nome gravado tanto na história da literatura nacional como no campo da música popular. Além da formação em Direito, Vinícius de Moraes atuou como representante do MEC na Censura Cinematográfica, atuou como jornalista, e, também, como diplomata no Itamaraty. No entanto, seria por conta de suas aptidões artísticas que Vinícius alcançaria destaque na história brasileira.

Assim como Tom, Vinícius de Moraes teve contato com as artes desde criança. Sua mãe, D. Lídia, era exímia pianista, além de cantar com extrema afinação, e, seu pai, Clodoaldo, apesar de trabalhar profissionalmente como funcionário público, flertava com a poesia e com a música, ensinando piano e violino à esposa. Assim, desde jovem, o futuro “poetinha”, já estava no meio das rodas de choro, valsas e modinhas frequentes em seu ambiente familiar.

Durante a juventude tornou-se frequentador assíduo dos bares da zona sul carioca, onde encontrava seus amigos letrados para animados bate-papos

ou onde acompanhava o movimento da juventude praiana, tudo banhado a um bom uísque, até altas horas da madrugada. Homem das paixões. Casou-se nove vezes, normalmente com mulheres mais jovens, encerrando suas uniões assim que se via desapaixonado.

Certa vez, ao pensar a geração de poetas modernos, declarou Carlos Drummond de Andrade que Vinícius tinha sido o único que “viveu como poeta”. Ao relatar seus encontros com Vinícius, Tom também, destaca os encantos da companhia do poeta:

“A convivência com Vinícius foi maravilhosa. Aquela amizade, a gente ria, a gente saía (...) Vinícius me levou para aquelas casas bonitas lá do Cosme Velho, aquelas mulheres bonitas, cheirosas. Ele conhecia a alta sociedade do Rio, esse pessoal tradicional”.

Já o jornalista Ruy Castro, após análise de um volume de correspondências, apresenta algumas ressalvas sobre a chamada “vida de poeta”, mostrando um lado pouco conhecido do autor de *Ariana, a Mulher*:

“A leitura de suas cartas (...) revela que Vinícius passou boa parte de sua vida protagonizando dramas comuns a muita gente: noites sem sono pela saúde do caçula ou pela pensão da ex-mulher, turras com o patrão (no caso, o Itamaraty) e sempre às voltas com dinheiros a receber, contas a pagar, promissórias a vencer. Nesse sentido, suas cartas serão um documento surpreendente”.

Com efeito, é preciso ter olhar atento para tentar fugir de algumas armadilhas do senso comum, no entanto, não podemos negar que a observação da atividade boêmia é interessante ferramenta para pensarmos o cotidiano viniciano. Tal questão é de suma importância para pensarmos, até mesmo, a parceria Tom / Vinícius.

Para Tom, Vinícius era uma figura lendária que de vez em quando vinha do exterior. Catorze anos mais velho que ele, e que tinha amigos mais velhos e/ou de renome como Rubem Braga, Di Cavalcanti, Fernando Sabino, Manuel Bandeira.

O encontro entre os dois ocorreu no início da década de cinquenta, mas seria no ano de 1956 que efetivamente seriam apresentados. Na ocasião Vinícius procurava um nome para musicar sua peça teatral intitulada *Orfeu da Conceição*.

No início da parceria, provavelmente por conta da pouca experiência de Vinícius como letrista e pela timidez de Tom diante do poeta que acabara de chegar do exterior e o levava para conhecer a *high society*⁷⁵ carioca, as canções surgiram com alguma dificuldade. Nas palavras de Jobim: “*Então a gente fez assim uns sambas meio sem graça, uns sambas meio bobos que a gente jogou na lata do lixo*”⁷⁶. Depois a parceria decolou, criando sucessos como “Se todos fossem iguais a você”, e, chegando, muitas vezes, a produção de três músicas no mesmo dia.

Jobim ainda um jovem desconhecido, mas com talento musical que já chamava a atenção, recebeu, inicialmente, o convite mais como uma possibilidade de “ter um dinheirinho nisso” do que se dando conta da amplitude do trabalho a ser realizado. As músicas compostas para a peça foram: Overture; Monólogo de Orfeu; Um nome de mulher; Se todos fossem iguais a você; Mulher, sempre mulher; Eu e o meu amor e Lamento no morro.

Adaptação do mito clássico *Orfeu*, a peça estreou no ano de 1956. Seu idealizador, o poeta Vinícius de Moraes, tinha como grande trunfo a proposta de união entre o clássico e o popular, transformando um mito grego em um homem do povo, do morro carioca. Segundo Ruy Castro, a pedido de Vinícius, Ronaldo Bôscoli introduzira gírias e expressões populares no texto da peça para deixá-la com um “ar moderno”⁷⁷.

Na verdade, a tensão “erudito”/“popular” é marca importante para pensarmos a atuação de Tom Jobim, não apenas com seu diálogo com Vinícius, mas também através de outras parcerias, e ainda, seus trabalhos solos⁷⁸. Por considerar tal discussão emblemática para a análise da obra de Tom Jobim procuraremos discorrer sobre tais categorias.

Para arquitetar nosso pensamento em torno das categorias “popular” e “erudito”, estamos nos pautando nas considerações do músico Carlos Sandroni, da cientista social Santuza Cambraia Naves, do compositor e literato José Miguel Wisnik, do antropólogo Caio Gonçalves Dias e do maestro Julio Medaglia. Na verdade, nossa proposta não é trazer uma definição conceitual, mas,

⁷⁵ Alta sociedade.

⁷⁶ Depoimento presente no Compact Disk: JOBIM, Antônio Carlos. *Antônio Carlos Jobim em Minas ao vivo piano e voz*. Biscoito Fino, 1981.

⁷⁷ CASTRO, Ruy. Op. cit., p. 123

⁷⁸ No presente caso, além da parceria com Vinícius de Moraes, procuraremos nos debruçar nos diálogos desenvolvidos com Newton Mendonça e Dolores Duran.

sim tentar pensar como tais termos estão presentes nas discussões sobre a música brasileira, no presente caso, na música de Antônio Carlos Jobim.

Procurando pensar a historicidade referente à noção de “música popular” o músico e pesquisador Carlos Sandroni traz uma interessante exposição no artigo “Adeus à MPB”⁷⁹. Focando no caso brasileiro, o autor pontua que o termo “música popular” não designa “realidades naturais e imutáveis”, dessa forma a expressão apareceria no decorrer do tempo carregando distintos conteúdos semânticos⁸⁰.

Segundo Sandroni, por influência, sobretudo, de Mário de Andrade, até a década de 40 do século XX predominava na acepção do termo a representatividade do mundo rural. Dessa forma, a música popular era uma espécie de correspondente da música folclórica, enquanto, a música urbana carregava uma áurea pejorativa, denominada de “música popularesca”.

No entanto, destaca o autor, encabeçado por nomes como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães, inicia-se na década de 30, um movimento intelectual que iria gradualmente criar bases para um novo pensamento sobre a ideia de música popular. A música urbana passava a ser analisada de forma diferente. Nos anos cinquenta é proposta uma divisão entre “popular” e “folclore”. Discussão de caráter valorativo, como Sandroni destaca, ao analisar as concepções de Oneyda Alvarenga, em que este: “considere a ‘música popular’ contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à ‘música folclórica’ o papel de mantenedora última do caráter nacional”⁸¹.

Já na década de sessenta, momento de consolidação da sigla MPB (música popular brasileira), o termo “popular” carrega uma questão identitária em que a ideia de povo brasileiro se refere a indivíduos cada vez mais urbanos. A expressão então receberia uma capacidade mais elástica, abarcando tanto “um samba de Nelson cavaquinho”, como “a Bossa de um Tom Jobim”, ou seja, a sigla daria conta de manifestações mais próximas do que era entendido como folclórico e também das consideradas eruditas.

79 SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

⁸⁰ Idem, p. 26

⁸¹ Ibidem, p. 27-28

Em entrevista à revista História Agora, a cientista social Santuza Cambraia Naves vai pontuar a questão da dificuldade de uma definição conceitual do termo “erudito”⁸². Segundo Santuza: “O conceito desse termo é muito complicado. É uma categoria nativa. Isso só existe em português, nas outras línguas se usa música clássica ou música de concerto”. Naves continua agora analisando o termo “popular”:

“Aliás, essa categoria, música popular só existe no Brasil. Para os franceses o popular está ligado ao folclórico, ou então, à música clássica que é a música de concerto. Edith Piaf é *chanson* e não música popular. O pop music americano não possui a mesma significação de música popular brasileira. O Pop americano é música que toca na rádio e é muito consumida. Nada a ver com o nosso conceito de música popular”.

Santuza destaca ainda outra especificidade do caso brasileiro, a saber: um forte diálogo entre as ditas alta e a baixa cultura nas composições da música popular. Segundo ela, tal situação é patente ao notarmos a presença do poeta Vinícius de Moraes fazendo seus sambas; a atuação de Tom Jobim, músico de formação clássica, no “show business”; e também, a ação dos tropicalistas dialogando com o pop, mas, também trazendo elementos da alta cultura.

No artigo “Entre o Erudito e o Popular”, pensando o período de 1920-1950, José Miguel Wisnik aponta como um traço peculiar da produção musical brasileira a “combinação de manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massa”, e que, dessa forma, foram contribuindo para a construção de um caráter de fusão e mistura, fortes componentes da singularidade cultural brasileira⁸³.

Outro autor a se debruçar sobre as ideias de “erudito” e “popular” na música brasileira, o antropólogo Caio Gonçalves Dias traz uma interessante argumentação em sua dissertação de mestrado sobre tais categorias na trajetória e na carreira de Tom Jobim⁸⁴. Utilizando-se de textos acadêmicos sobre Tom e até mesmo depoimentos do próprio, Dias destaca que a noção de músico erudito na época de Jobim estaria ligada a certo tipo de especialização. Diferentemente do

⁸² REVISTA HISTÓRIA AGORA: <http://www.historiagora.com/revistas-antiores/historia-agora-No7/39/124-entrevista-com-a-profa-santuza-cambraia-naves> - Acesso em 02 mar 2009

⁸³ WISNIK, José Miguel. *Entre o Erudito e o Popular*. In.: SCHWARTZ, Jorge (org.) *Da Antropofagia a Brasília, 1920-1950*. São Paulo: FAAP, 2002, p. 297

⁸⁴ DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio-culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2010, pp. 33-36

músico popular, o erudito era aquele que dominava a escrita musical. O erudito trazia um caráter mais formal para a canção.

Já a música popular seria aquela de maior alcance, a que tocava no rádio. Nesse sentido, para que tal situação fosse possível era necessário atuar através de certo modelo (número mais ou menos específico de compassos, manter certa métrica). Não era uma música registrada formalmente através de uma partitura. Assim, por um lado, a música popular traria um aspecto negativo que era a dificuldade de acesso a versão exata da canção, mas, por outro lado, era uma música que atingia a um público maior.

A questão da receptividade do público é ponto interessante para pensarmos as composições da Bossa Nova. Tais canções, principalmente na sua fase inicial, marcam um gênero musical que se caracteriza por seu tom intimista. Segundo o maestro Julio Medaglia, era essa uma modalidade de música popular urbana, adequada para a execução em pequenos ambientes – como, por exemplo, os apartamentos da zona sul carioca, reduto de seus principais articuladores⁸⁵. Medaglia afirma ainda que essa forma de execução camerística produziu um público mais atento, já que oferecia “condição que pressupõe maiores capacidades de concentração e mais direto contato com a audiência”.

Por outro lado, a existência de ouvintes mais especializados e, também, dessa maior proximidade entre o artista e o público, implicava em uma maior preocupação com o conteúdo das canções que seriam produzidas. Nesse sentido, podemos perceber as inovações da Bossa atingindo o campo da composição. Surgia uma música mais elaborada, voltada para o detalhe. A possibilidade de uma maior concentração permitiria o uso de textos mais refinados, intencionalmente produzidos.

É importante destacar, ainda, a questão do popular na perspectiva de Medaglia. Para o maestro as raízes da música popular brasileira urbana, apesar das especificidades inerentes a seus meios de produção e circulação, encontram-se nas características do próprio povo brasileiro. Assim, segundo o autor: “... não menos populares e características são as canções praieiras, cujo lirismo se baseia

85 MEDAGLIA, Julio. *Balanço da Bossa*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p. 59

no triângulo céu-areia-mar, cantados por aqueles que vivem no mais puro contato com a natureza”⁸⁶.

Com efeito, os textos da bossa, em geral, tratam de aspirações afetivas do grupo que os produzia, a classe média carioca. São letras marcadas por um tom coloquial, com elementos que retratam a vida urbana. Cheios de humor, ironia, às vezes melancólicos, mas, sobretudo, intimistas. Seus temas frequentes são os encantos e a feminilidade da mulher, a vida praieira, as questões amorosas, mas, em um tom díspar ao das produções anteriores _ caracterizadas por arroubos emocionais marcantes. Mormente, essas “canções praieiras” são compostas de frases simples, evitando recursos metafóricos, procurando retratar uma realidade passível de ser observada.

Para designar essa poética voltada para fenômenos específicos de uma região e de uma geração, o maestro Julio Medaglia irá se utilizar do conceito de “côr local”. Assim, para o autor, foi através da simbologia do “amor, o sorriso e a flor” que essa faixa da população encontrou inspiração para lidar com os problemas da vida cotidiana.

3.1.1

O tom do povo e das salas de concerto

“Tom era o grande compositor da Bossa Nova. E a Bossa Nova foi o grande acontecimento da música popular brasileira, que resgatou toda a sua história, impôs ao mundo a seriedade e a riqueza da música brasileira. E impôs a nós, da geração subsequente, uma responsabilidade, um respeito no trato com a música popular brasileira que é imenso”.

Caetano Veloso

Ao analisarmos as abordagens sobre Tom Jobim é preciso ter olhar atento não apenas às considerações positivas, como por exemplo, a do historiador Fabio Polleto: “seu genial talento seria promotor de um gênero renovador, transformando a música popular brasileira em um produto da alta Cultura”, como também às críticas recebidas, como a do crítico musical José Ramos Tinhorão, referência basilar ao pensarmos as polêmicas sobre a Bossa Nova. Segundo

⁸⁶ Idem, p. 57

Tinhorão, a Bossa Nova apresentava-se como: “uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional (do samba)”⁸⁷.

Apesar das ponderações negativas por conta do contato estreito com a música clássica, por causa das aproximações com o jazz, e, até mesmo por conta da temática preponderante nas canções, entendemos necessário observar o que, a nosso ver, mostra-se como um traço interessante da modernidade nas canções de Antônio Carlos Jobim durante a emergência do movimento bossanovista, a saber, a ideia de um “novo” que não excluiu, por um lado, o diálogo com a tradição, e por outro, de forma cosmopolita, também se mostrando aberto às produções estrangeiras⁸⁸.

Como destaca o crítico musical Tarik de Souza, apesar de ter estudado com professores eruditos e extremamente formalistas, Tom “nunca fechou os ouvidos às serestas e aos chorinhos de rua”. Mesmo sendo lembrado, na maior parte das vezes, por conta do contato com a música americana, a preocupação com o samba tradicional de Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, era uma constante para o maestro. O que podemos perceber quando este destaca que⁸⁹:

“Não havia entre nós, eu e o Vinícius, uma preocupação de elite. Nada disso. A preocupação era buscar o samba do preto, da Bahia, de Dorival Caymmi, de tudo que fosse uma coisa ligada à terra. Se você faz direito a coisa local, ela vai embora”

O músico Danilo Caymmi corrobora a tese: “Tom tem influência da música negra, é lógico, como meu pai, e da música americana. Ele tinha um conhecimento profundo de Noel Rosa, Ary Barroso”⁹⁰.

Dialogando, então, com as proposições modernistas, o maestro entendia que o processo de “invenção”⁹¹ do Brasil deveria se dar sem

⁸⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

⁸⁸ Nesse sentido, o musicólogo Brasil Rocha Brito é enfático ao pontuar que: “a influência enquanto levar a novos descobrimentos, deve ser considerada legítima e necessária para a criação”. In.: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p. 22.

⁸⁹ CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; DE SOUZA, Tárk. Op. cit. p. 77

⁹⁰ Ibid. p. 81

⁹¹ Tom relembra as observações de Mário de Andrade, em que este diz: “se você for medíocre, faça música brasileira. Se você for mais ou menos, escreva música brasileira. E se você for um gênio, escreva música brasileira, porque o Brasil precisa dos músicos, precisa de música brasileira.

nacionalismos exaltados, em uma perspectiva que não se fechava, por exemplo, ao encontro de Chopin, Debussy, Cole Porter com Ary Barroso, Custódio Mesquita. Nesse sentido, é interessante notarmos a advertência de Augusto de Campos aos protestos destinados às inovações bossanovistas⁹²:

“Prepara-se o terreno para voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como ‘triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas’, àquela ideologia artística que se dispõe a promover e exportar, não produtos acabados, mas, matérias-primas, a matéria-prima do primitivismo nacional, sob o fundamento derrotista que o ‘povo’ é incapaz de compreender e aceitar o que não seja quadrado e estereotipado”

Assim, na visão de Tom a incorporação de elementos estrangeiros não deslegitimava o caráter nacional de sua produção. Como destaca o músico Jacques Morelenbaum⁹³:

“Ele se incomodava muito quando as pessoas o criticavam por ter influência da música americana. Tom era um cidadão do mundo, não tinha fronteiras, mas, conservava um amor enorme pela cultura dele. Tinha consciência das raízes, mas, as influências, as coisas bonitas que você ouve ao longo da vida, você tem de filtrar e incorporar ao seu discurso”

Caio Gonçalves Dias, sinaliza que as questões do “erudito” e “popular” de fato eram uma preocupação para Jobim⁹⁴:

“em mais de um ponto do depoimento fica clara uma auto-classificação de Jobim como compositor popular e erudito. É um tipo de compositor que “ama música popular”, mas que sabe escrever música; que escreve sambas e sinfonias”.

Dias completa ainda: “As categorias ‘popular’ e ‘erudito’ perpassam o depoimento de Jobim. Seus usos são qualificadores tanto de um tipo de música como de um tipo de músico; mas as duas noções parecem estar interligadas”⁹⁵.

A gente tem que inventar o Brasil”. In.: CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹² CAMPOS, op. cit. p. 49

⁹³ SOUZA, op. cit. p. 69

⁹⁴ DIAS, op. cit. p. 34

⁹⁵ Ibid. p. 33

Cacá Machado corrobora a tese de Caio Gonçalves Dias, ao pontuar que a obra de Tom Jobim “se realiza num campo em que o erudito e o popular (...) se cruzam sob o signo da permeabilidade”⁹⁶. Com efeito, ao pensar a produção musical de Jobim, o diálogo entre o clássico e o popular apresenta-se de modo significativo, possibilitando em sua música a existência de uma sofisticação de agrado popular.

Com efeito, ao pensarmos a atuação do músico, maestro, letrista Tom Jobim é possível perceber um campo de ação variado. Focando no período de emergência da Bossa Nova podemos perceber uma atuação operando na tensão erudito/popular. Relembrando as palavras de Caio Gonçalves dias, é preciso desconfiar de certas dicotomias, a erudito/popular é uma delas.

3.2

Ao vento alegre que me traz essa canção

Se for possível perceber através da parceria de Tom Jobim com o poeta Vinícius de Moraes a incidência erudito/popular, o contato com a cantora e compositora Dolores Duran (07/06/1930 a 24/10/1959) nos mostra uma situação inversa. O encontro musical com Dolores marca uma interessante parceria de Tom. Diferente das trocas com indivíduos de formação acadêmica clássica, como o já mencionado Vinícius de Moraes ou o jovem Chico Buarque, Dolores Duran foi uma mulher que possuiu a “formação da vida”. Oriunda do bairro da Saúde, sua infância e adolescência foram vividas no subúrbio carioca. No entanto, como destaca Maria Izilda de Matos, Dolores driblou as adversidades socioeconômicas, conquistando seu espaço no meio musical. Nas palavras de Matos⁹⁷:

“Não conseguiu concluir o curso primário, mas tornou-se uma das mais intuitivas poetisas da música popular brasileira. Com pouco estudo de canto, consagrou-se como cantora afinada e segura, intérprete sensível de vários gêneros musicais. Com pouquíssimo domínio de línguas, cantava em vários idiomas com pronúncia impecável. Sem nunca ter aprendido mais do que poucos acordes no violão, suas composições apresentavam uma melodia inspirada e envolvente”.

⁹⁶ MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 10

⁹⁷ MATOS, op. cit. p. 55-56

Dolores era uma típica representante do universo musical carioca da década de cinquenta, que tinha como lócus principal as boates do bairro de Copacabana, como por exemplo, o Little Club e o Baccarat. A música era o samba-canção e o bolero. A temática baseada no amor-romance, nesse momento, se destaca em sua linha mais dramática.

No entanto, podemos perceber no espaço de ação da cantora marcas do que iria caracterizar a música da Bossa Nova, como o canto mais suave, a busca em suas letras de um tom mais intimista. A leitura de tal situação possibilitou o apontamento por parte da historiadora Maria Izilda Santos de Matos como “uma precursora da Bossa Nova”.

E mais, a análise das composições de Dolores (pouco mais de vinte canções) nos possibilita perceber, em meio aos lamentos, o insurgir gradual de uma nova postura diante das relações amorosas. Primeiramente, nos mostra uma mulher procurando atuar de forma mais ativa, manifestando seus desejos e frustrações mais íntimas.

Depois, apresenta também a representação de uma diferente atitude diante das situações amorosas. Assim, apesar de descrever relações de brigas, desencontros, pode-se notar posições de uma possível superação do sofrimento por conta da expectativa de tempos melhores.

Tal situação é mais latente em duas parcerias com Tom Jobim, a saber: “Por causa de Você” e “Estrada do Sol”. O encontro com o maestro se deu na boêmia carioca. Dolores era amiga de um dos grandes amigos de Tom, Newton Mendonça, e no mais, era “figurinha fácil” nas boates de Copacabana.

Tida como uma mulher vaidosa, com raciocínio rápido, com personalidade forte que dava seu próprio tom às canções que interpretava. Uma figura “alegre e triste”, como diria seu ex-marido Macedo Neto, mas, sem dúvidas, uma mulher com espírito vanguardista⁹⁸.

⁹⁸ Ibid p. 66

3.2.1

Discussões sobre tradição e vanguarda

“Começou a haver um abuso. Aos poucos, o sotaque do samba começou a ser trocado pelo do bolero. Era como se a música popular brasileira tivesse se esvaziado pelo seu próprio excesso de tristeza”.

Julio Diniz

A introdução de uma nova “bossa” era a proposta musical que guiava um grupo de jovens músicos no Rio de Janeiro em fins da década de 50. Imersos na atmosfera desenvolvimentista do governo JK, os bossanovistas pretendiam, através da renovação da canção, contribuir para a superação da imagem que se fazia do Brasil, como um país atrasado, subdesenvolvido. Nas palavras do maestro Antônio Carlos Jobim: “A intenção era o concerto... com s”⁹⁹.

Nesse sentido, as palavras de Nelson Motta são ilustrativas ao procurarmos pensar o sentimento de desagrado direcionado por alguns jovens de classe média à música urbana de até então¹⁰⁰:

“A música, pelo menos a que se ouvia no rádio e nos discos, era insuportável para um adolescente de Copacabana no final dos anos 50. Boleros e samba canções falavam de encontros e desencontros amorosos infinitamente distantes de nossas vidas de praia e cinema, de livros e quadrinhos, de início da televisão e da ânsia de modernização”.

Com efeito, a ação dos jovens músicos da Bossa Nova inaugurou um novo momento no cenário musical brasileiro. Nas palavras do crítico musical José Miguel Wisnik, a música da BN¹⁰¹:

“revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração debussysta ou jazzista, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes cantadas em tom coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba”.

Não obstante, a busca por uma sonoridade diferente foi uma ação marcada por um interessante diálogo. Por um lado, pode se notar um contato, um

⁹⁹ SOUZA, op. cit. p. 67

¹⁰⁰ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 09

¹⁰¹ WISNIK, op. cit.

respeito ao repertório nacional anterior à Bossa Nova, e por outro, é possível perceber também a abertura para novos horizontes musicais.

Assim, é interessante notar, como ressalta o musicólogo Brasil Rocha Brito, a influência da tradição musical brasileira para a emergência do novo estilo. Segundo Brito, os próprios articuladores do movimento reconheciam a influência marcante da tradição musical anterior, sobretudo, da obra de músicos Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso, inovadores em suas épocas. Suas críticas, na verdade, recaíam contra as músicas mal idealizadas, que tinham objetivos puramente comerciais¹⁰².

Nas palavras de Tom:

“você lembra que a música brasileira _ fora da música de morro, da batucada, do Carnaval e das manifestações altamente populares de rua _ era o samba-canção, sambolero, uma coisa ultravestida (...) e a música, a nosso ver _ de João Gilberto, de Vinícius e dentro do meu ponto de vista também _, sofria de excesso de acompanhamento”.

Entre as principais transformações advindas das proposições estéticas da Bossa Nova propostas por Tom Jobim e seus parceiros, podemos destacar, primeiramente, uma ação operando sobre o prisma da estética da contenção¹⁰³, caminhando em direção oposta aos arroubos emocionais que caracterizavam as músicas dos estilos anteriores. Tal situação se desenvolveu não apenas abarcando letra e música, mas, de forma ampla, procurando envolver outros aspectos relacionados à sua maneira de fazer música¹⁰⁴.

No concernente à forma de apresentação do artista uma posição

¹⁰² BRITO, op. cit. p. 22

¹⁰³ Nesse sentido vale conferir as considerações da cientista social Santuza Cambraia Naves. Santuza faz uma interessante observação sobre a transformação estética ocorrida com o advento da BN. Segundo Naves, realizou-se um processo de contenção, ou seja, de economia de recursos na canção buscando modernizá-la, indo, assim, num caminho inverso à grandiloquência interpretativa que figurava nos repertórios anteriores, sobretudo, no samba-canção e no bolero. A proposta era reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais. NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext Acesso 20 nov. 07

¹⁰⁴ Vale notar que a preocupação com a economia dos elementos musicais não foi uma ação restrita aos bossanovistas. Como lembra, mais uma vez, a socióloga Santuza Cambraia Naves, a proposta de redução ao que fosse extremamente essencial para a canção já era uma preocupação antes da emergência do movimento carioca. A autora destaca o nome do francês Erik Satie, como um dos principais responsáveis por essa nova postura que ia de encontro aos excessos das produções românticas do século XIX, e, que no Brasil, repercutiu inicialmente nas reflexões dos modernistas do princípio dos noventa. Conferir: NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, P.40

mais intimista vai dar o tom da mudança ocorrida. No palco os espetáculos davam lugar à apresentação no formato “banquinho e violão”. O vestuário anteriormente marcado pela utilização de figurinos exuberantes dá lugar a uma indumentária mais contida, voltada para os trajes usados cotidianamente. Uma atitude oposicionista à “estética anterior, que era a estética do rádio, dos brilhos (...) das grandes estrelas”¹⁰⁵.

A utilização do violão também ganha destaque, em substituição de uma quantidade diversificada de instrumentos. A novidade se direciona, por um lado, para a sofisticação harmônica orientada pelo uso frequente de acordes alterados _ conhecidos popularmente como dissonante_ e, por outro, para a famosa “batida” que marca o estilo, possibilitando uma inovação rítmica ao introduzir na forma de execução do instrumento um deslocamento do acento da tradicional batida de samba, produzindo, então, uma multiplicação das sincopas¹⁰⁶.

No que se refere às letras podemos perceber mudanças tanto na temática, como também na forma de estruturação da canção.

Uma delas é a nova visão da mulher a ser retratada. Nas composições das décadas de 30 e 40, a personagem feminina era frequentemente descrita como uma mulher adulta, fria, metida em relações de traição. Já os bossanovistas procuravam retratar a mulher amada como uma moça, jovem, que carregava certa ingenuidade, uma sensualidade mais pueril:

*“Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar...”*¹⁰⁷

Outra característica importante que podemos notar é a proposta de trazer à música popular o uso da linguagem coloquial, aproximando-se assim de situações cotidianas passíveis de serem vivenciadas.

“... os beijinhos que darei em sua boca”.

¹⁰⁵ NAVES, 2000. Op. cit.

¹⁰⁶ Em música, o termo “sincopa” refere-se a uma característica rítmica caracterizada pela execução de uma nota no tempo fraco do compasso (contratempo), sendo prolongada até o tempo forte, criando, assim, um deslocamento rítmico.

¹⁰⁷ Garota de Ipanema – Tom Jobim e Vinícius de Moraes

“... dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões de abraços apertados assim”.

Cabe notar, ainda, uma proximidade na construção da canção entre letra e música. Dessa forma, na construção das canções é possível perceber claramente a tentativa de unir a mensagem da letra com o clima melódico, sobretudo, nas composições de Tom Jobim.

3.3

Na minha Rolleyflex

Para pensarmos a atuação de Jobim a partir da perspectiva da pulsão por uma nova forma de fazer música, é fundamental destacarmos aquele que foi com Jobim o responsável por composições consideradas “canções-manifesto” do movimento, pelo caráter de ruptura que traziam, a saber: Newton Mendonça.

A morte prematura do compositor Newton Mendonça (14/02/1927 a 22/11/60) aos 33 anos foi uma triste nuvem que assolou os ensolarados acordes do movimento bossanovista. Compositor de clássicos como "Desafinado", "Samba de Uma Nota Só", "Meditação", entre outros, Newton é nome fundamental para pensarmos as mudanças ocorridas na forma de se fazer música popular oriunda da eclosão da Bossa Nova.

No entanto, como lembram Câmara, Mello e Guimarães, o nome do músico é envolto por um processo de esquecimento, e, muitas vezes de má interpretação. As fontes que tratam do músico muitas das vezes apresentam versões em que este aparece como uma pessoa “difícil”, temperamental. Mas, como lembram os autores, Newton era “um homem de idéias, que gostava de ter posições e tomar atitudes conscientemente”¹⁰⁸.

Desde jovem Newton se destacava no âmbito musical. Seu primeiro instrumento foi o violino, depois partiu para o piano e para a gaita. Em 1942, seu vizinho Carlos Madeira o apresenta a Tom Jobim. Nesse momento,

¹⁰⁸ CÂMARA, Marcelo, GUIMARÃES, Rogério, MELLO, Jorge. *Caminhos Cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 09

Tom já tinha aulas com Koellreutter. Estudava teoria musical, harmonia. Newton tocava melhor o violino e a gaita do que o piano, mas seu talento se desenvolveria de tal forma que este seria considerado em fins da década de cinquenta como “o piano mais avançado, mais moderno do Rio de Janeiro”. Todos queriam ser acompanhados por ele¹⁰⁹.

A parceria decolou. Juntos foram compostas as canções: “Incerteza”, “Foi a noite”, “Só saudade”, “Teu castigo”, “Luar e batucada”, “Caminhos cruzados”, “Desafinado”, “Discussão”, “Brigas”, “Meditação”, “Perdido nos teus olhos”, “Samba de uma nota só”, “Domingo azul do mar”, “Tristeza”, “Sem você”, além de algumas composições que não foram formalmente registradas.

Com efeito, a parceria com Jobim foi a mais frutífera desde a adolescência até os encontros pós-apresentação nos “inferninhos” da zona sul carioca. Além de suas belas composições, Newton Mendonça deixou um jeito diferente de fazer música, dizendo que aquilo era “muito natural”.

3.3.1 Tempos modernos

“Na modernidade, ao contrário, tudo é novo”
Olgária Matos

Pontuar as ideias de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça e Dolores Duran como modernas implica em um duplo movimento, a saber: primeiro faz-se imperativo tentar entender o termo “moderno”, o que não nos apresenta sem muitas dificuldades, por conta da variação semântica registrada ao longo de temporalidades variadas; depois, cabe a ponderação a respeito de qual “qualidade” de modernidade tais ideias se vinculam.

Para reflexões sobre o termo “moderno”, o nome do teórico literário Hans Robert Jauss tornou-se referência quase obrigatória. Em seu artigo *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, Jauss procura demonstrar

¹⁰⁹ Ibid. p.41

como historicamente a concepção do termo não nos possibilita uma definição conceitual rígida¹¹⁰.

Para Jauss, ao pensarmos o uso comum do que entendemos como “moderno” podemos ter uma boa apreensão de seu sentido. Em um movimento dialético, tendo como parâmetros seus contrários como o *ontem* e o *hoje*, o *novo* e o *antigo*, ou, como destaca o autor, “em termos mais precisos (...) a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornaram obsoletas”, seu significado carrega a ideia de uma relação de renovação cíclica, em que o novo ocupa lugar transitório, se reconstruindo constantemente. Dessa forma, sua definição¹¹¹:

“Se desenvolve através das mudanças históricas da consciência da modernidade, e reconhecemos a sua potência histórica criativa, quando surge a oposição determinante _ a ‘despedida’ de um passado pela autoconsciência histórica de um novo presente”.

Em seu registro histórico, o termo aparece inicialmente no período de *transição da Antiguidade romana ao mundo novo da cristandade*, mais precisamente, a partir do Século V. Derivado do latim *modo* (precisamente, já, imediatamente), *modernus* não significava apenas o “novo”, mas, também, o “atual”, algo daquele momento específico. A partir do século XII, o entendimento do que era ser “moderno” passou a ocorrer através da comparação ao que existia anteriormente, o “antigo”. Já no século XIX, o termo passou não mais a fazer oposição ao antigo, ao passado, mas, sim, ao eterno, ao clássico, a algo *de um valor que desafia o tempo*¹¹².

O historiador Francisco Falcon também irá destacar a fluidez da expressão, ao mencionar que assim como os medievalistas se sentiam modernos ao atuarem em oposição aos estudos da antiguidade, o movimento se repete com os renascentistas em oposição aos medievalistas; da mesma forma, com a ascensão do Iluminismo, o termo “moderno” mais uma vez se desloca, destacando uma diferença em relação aos escritos anteriores. Assim, como destaca Falcon¹¹³:

¹¹⁰ JAUSS, Hans Robert. “*Tradição literária e consciência atual da modernidade*”. IN: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, PP. 47-100

¹¹¹ Ibid. p. 50

¹¹² Ibid. pp. 50-60

¹¹³ FALCON, Francisco José Calazans, RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *Tempos Modernos: ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, PP. 21-40

“Praticamente, dado o sentido dessa palavra em seu nível denotativo, cada época tende a assumir-se como *moderna* em relação à(s) época(s) anterior(es). Desse modo, não há uma época que possa ser identificada como *moderna* por definição, ou seja, que exclua às demais do direito à modernidade”.

Outro autor a se debruçar sobre o conteúdo semântico do termo foi o alemão Reinhart Koselleck. A partir da perspectiva teórico-metodológica da história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*), o historiador não apenas procurou demonstrar como os termos podem assumir concepções diferentes com o decorrer do tempo¹¹⁴, mas, também, pensando pontualmente o termo “Modernidade” ou “Tempos Modernos” (Neuzeit) procurou lançar uma importante questão, a saber: estaria o termo vinculado apenas à noção de um tempo novo?¹¹⁵.

Segundo as considerações Koselleckianas, o termo “modernidade” foi, de fato, utilizado no sentido de indicar uma época nova, diferente da anterior, no entanto, após o século XVIII, o termo passa por mais uma mudança de significado. Além de indicar um momento diferente, a “modernidade” tornar-se-ia um conceito de Época, ou seja, após a superação das expectativas cristãs de fim de mundo, e, conseqüentemente, com a emergência de uma nova atitude em relação ao futuro, surge a necessidade de um conceito para dar conta pontualmente dessa nova experiência, diferente da Idade Média.

Desse modo, é interessante notar, que a ideia de “moderno” não se limita a um tempo/espço fixo. Assim, o estudo do “conceito” nos possibilita não apenas pensar o evento, mas também, o que se pensa e diz sobre ele, ou seja, como ele é compreendido em determinado momento histórico.

¹¹⁴ Fundamental para o entendimento de sua argumentação é a reflexão sobre a inovação ocorrida no século XVIII com o eclodir da Revolução Francesa. A partir das considerações koselleckianas podemos perceber, então, o movimento francês como um marco a alterar o entendimento dos rumos da história. Segundo o historiador, a revolução rompeu com as perspectivas cristãs de fim de mundo, que traziam na bagagem a idéia de um futuro determinado, inaugurando, dessa forma, uma nova estrutura temporal. O futuro abria-se ao novo, ao incerto. Nesse sentido, é interessante notar a alteração conceitual que permitiu, também, um novo entendimento do termo “história”, não mais como *Historie*, ou seja, como um conjunto de histórias particulares, sem relação entre si, que possuíam um caráter pedagógico a utilizar as ações do passado como guias para as ações futuras, e, assim, pelo caráter de repetição, a limitar as possibilidades de experiência humanas; mas, sim, como *Geschichte*, isto é, a história passa a ser universal e singular, em outras palavras, a história passa a ser entendida como um “coletivo singular” no sentido de em um termo abarcar a “seqüência unificada dos eventos que constituem a marcha da humanidade”. Essa nova forma de encerrar os rumos e a narrativa dos acontecimentos influenciou, por sua vez, no campo da lingüística por meio de novas formas de conceituação: ou com o aparecimento de palavras novas (neologismos) ou com a alteração do significado de expressões já existentes.

¹¹⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2006.

3.3.1.1

Cariocas são modernos

Levando em consideração a fluidez do conceito de “modernidade”, apontada anteriormente, procuramos pensar pontualmente o entendimento do termo direcionando nosso olhar a um espaço e tempo delimitado, a saber, o Rio de Janeiro do final dos anos 50 _ mais precisamente aos indivíduos pertencentes ao segmento urbano-industrial da zona sul carioca.

Como atenta a cientista social Mônica Kornis, em fins da década de 50 ocorre uma mudança comportamental e de consumo significativa na população que habitava os centros urbanos do Rio de Janeiro. Novos produtos fabricados agora com materiais plásticos ou fibras sintéticas começam a fazer parte do estilo de vida ligado intimamente ao ideal de modernidade que vinha na bagagem do processo de industrialização intensificado no governo Kubitschek. Além do mais, beneficiada pela política desenvolvimentista, a classe média tornou-se um grupo com uma renda em potencial, o que possibilitou a aquisição de bens que antes estavam distantes de suas possibilidades financeiras¹¹⁶.

Como mencionado anteriormente, os historiadores João Manuel Cardoso e Fernando Novais, também, irão atentar para as transformações ocorridas no seio da sociedade brasileira no decorrer do pós-guerra até fins da década de 70¹¹⁷. Ao identificar a experiência dos “Anos Dourados” reluzindo no cotidiano nacional¹¹⁸.

Podemos, assim, perceber nessa época a emergência de um novo estilo de vida. Favorecidos pelo crescimento da indústria farmacêutica e da beleza, novos hábitos de higiene são inseridos no cotidiano da população; assim, como a entrada dos “práticos” alimentos industrializados começou a modificar o dia-a-dia das famílias brasileiras. Podemos perceber ainda, mudanças significativas no

¹¹⁶ KORNIS, George. *Fios da Trama*: algumas relações entre economia, sociedade e artes plásticas no Brasil. In.: CAVALCANTI, Lauro. *Caminhos do Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Eventual, s/d., pp. 277-289

¹¹⁷ CARDOSO, João Manuel, NOVAIS, Fernando. Op. cit.

¹¹⁸ É interessante notar, como ressalta o historiador Eric Hobsbawm, que o surto de crescimento econômico, vivenciado nas décadas de 50/70, tornou-se quase que mundial, atingindo as regiões capitalistas, socialistas e o “Terceiro Mundo”. HOBBSAWM. Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

vestuário, nos móveis e eletrodomésticos recém-adquiridos que davam um ar mais moderno às residências; estas passaram a sofrer alterações arquitetônicas, recebendo efeitos mais livres, mais despojados, assim, andando de mãos dadas com as transformações político-econômicas que afetavam o país.

As propagandas presentes, por exemplo, na revista “O Cruzeiro” são ilustrativas no sentido de demonstrar a inserção das noções de praticidade e beleza características do ideal de modernidade a figurar nos anos cinquenta:

II - Anúncios publicados na Revista “O Cruzeiro” durante a década de 1950¹¹⁹



Figura 5 - Anúncio de produto de beleza



Figura 7 - Praticidade dos produtos industrializados

Com a emergência do governo Kubitschek o país passava por “mudanças significativas na realidade política e social”¹²⁰. A política nacional-desenvolvimentista florescia, garantindo, assim o ideal de crescimento preconizado por JK. Gradualmente, o programa econômico agrário exportador,

¹²⁰ MARANHÃO, Ricardo. *O Governo Juscelino Kubitschek*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 13

que por longos anos guiou os rumos da nação, ia perdendo espaço para o processo industrial. Vivia-se um período em que os conceitos “industrialização” e “modernidade” caminhavam lado a lado.

As ruas respiravam um ar eufórico, as vozes bradavam as conquistas nacionais, nos olhares era a visão romântica da mulher amada predominava. Nesse contexto, as mentes, aspirantes por novidades, acolheram com entusiasmo as músicas de Tom Jobim e Cia.