

4

Mas a base é uma só?

“Todo mundo é historiador de sua própria vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela: um historiador nada confiável (...), mas, um historiador cuja contribuição é essencial”

Eric Hobsbawn

Durante o decorrer do dia nossa vida é marcada pela presença de uma série de sons. Dos ruídos automobilísticos matinais aos acompanhamentos sonoros de elevadores e salas de espera, do assobio descompromissado ao hit do momento. Parafraseando a canção de Lulu Santos “somos feitos de silêncio e som”. Em nossas experiências de vida a música ocupa lugar distinto no sentido de revelar aspectos culturais, sociológicos, econômicos, etc.

4.1

Discussões sobre musica como objeto historiográfico

“A canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. (...) ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências”

José Geraldo Vinci de Moraes

A adoção de obras musicais como fonte de pesquisa historiográfica acompanha um movimento que repousa suas origens em meados da década de setenta, com a emergência da chamada “Nova História”. Esse movimento de renovação na historiografia buscava não apenas a discussão a respeito de novas diretrizes teórico-metodológicas, mas, também, a procura por novos objetos e fontes de pesquisa.

Proveniente de críticas ao estudo das “mentalidades”¹²¹, o âmbito cultural destacou-se principalmente nas pesquisas da 3ª geração da Escola dos Annales. Na verdade, é interessante notar que, a preocupação com o mental não é nova, fazia-se presente desde a 1ª fase dos Annales, quando os estudos sobre a história política foram solapados pelo estudo do econômico e do social, tendo em mente a preocupação com o modo de viver e pensar das “massas anônimas”¹²².

No bojo dessa discussão a música aparece como uma interessante ferramenta de reflexão social. Crítica, lírica, humorística, de entretenimento, variadas são as facetas assumidas pela canção _ não apenas no que se refere à letra, como também à música. Palavras cantadas têm o poder de nos remeter a passagens significativas de nossa existência. As vibrações do som mexem com nossas emoções _ declaradas ou ocultas. Nas palavras de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes¹²³:

“Um breve estímulo sensorial é muitas vezes suficiente para nos trazer de volta tempos passados, lugares esquecidos ou relações humanas já desfeitas. Um aroma, um trecho musical, um sabor característico, por discretos que sejam, podem reavivar em nós camadas de conteúdos tão amplas e complexas que só uma longa e paciente investigação _ como a elaborada por literatos (M. Proust é o maior exemplo), filósofos e psicanalistas _ é capaz de propor alguma ordem para a compreensão do fenômeno”

Desse modo, o universo musical demonstra-se imensamente rico. Uma obra musical pode nos falar sobre o modo de vida de seu produtor, de seu intérprete, e, também daqueles que se reconhecem nos acordes e/ou versos de uma canção. Pensando pontualmente as canções da bossa nova um leque de signos se abre e nos permite observar o quanto um objeto musical pode ser ilustrativo no sentido de revelar sentimentos, representações, projeções de um grupo de

¹²¹ Podemos elencar entre as principais críticas direcionadas ao campo das mentalidades (i) a ausência de um enfoque claro (HUNT, Lynn); (ii) a necessidade de um maior “desconstrutivismo, estruturalismo ou hermenêutica” (VAINFAS, Ronaldo) e, sobretudo, direcionadas por alguns autores marxistas, a ausência de contradições, produzindo, consequentemente um discurso reacionário. HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001. VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997.

¹²² É digna de nota a observação feita pelo historiador Ronaldo Vainfas, aludindo a existência de preocupação com as mentalidades em obras anteriores ao movimento de 29. Segundo Vainfas, nas obras de Burckhardt, Gibbon, Michelet, entre outros, é possível notar essa questão. VAINFAS, Ronaldo. *Ibid.*, p. 131-133.

¹²³ TATIT, Luiz, LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia & Letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2008.

indivíduos. E mais, pode, ainda, falar sobre um local ou temporalidade específico, assumindo uma funcionalidade semelhante à de um cronista social.

Pensando o apelo produzido pela música José Geraldo Vince de Moraes pontua¹²⁴:

“A canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. (...) ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências”

Com efeito, a música é uma das formas de manifestação artística que de forma mais contundente permeia a vida diária das pessoas. Penetrando no cotidiano desde a época do gramophone, da “capelinha”, até os dias atuais com os versáteis reprodutores de mídia, a canção possui a prerrogativa de tocar a subjetividade, marcando momentos. Habitualmente guardamos e (re)lembramos conquistas, perdas, amores, histórias importantes de nossas vidas através do auxílio de uma trilha sonora pessoal e/ou coletiva.

No entanto, por ser a música um objeto pelo qual carregamos tamanha proximidade, alguns cuidados tornam-se pertinentes quando se opta abordá-la como objeto de trabalho. Assim, destacamos, entre elas, as ressalvas proferidas pelo historiador Marcos Napolitano¹²⁵, ao elencar, segundo sua ótica, os principais vícios das abordagens que vêm tomando a música como objeto, a saber: (i) separar autor e sociedade, (ii) contexto e obra, (iii) letra e música, e por fim (iv) separar estética e ideologia. Sendo assim, procuraremos ter em nossa análise sobre a atuação de Tom Jobim e seus parceiros Vinícius, Newton e Dolores, olhar atento às advertências de Napolitano.

¹²⁴ MORAES, José Vince de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo: 2000, vol. 20, nº 39. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009

¹²⁵ NAPOLITANO, Marcos. (2002). Op. cit. p. 08.

4.2

Jazz, música orquestral e outras bossas

Uma das críticas de José Ramos Tinhorão à Bossa Nova postula que o movimento teria sua origem vinculada ao jazz, e, no caso de Antônio Carlos Jobim, na “frustração das ambições no campo da música erudita”, assim sendo esta uma manifestação artística esvaziada de seu caráter autenticamente nacional¹²⁶.

O desconforto gerado pelo contato dos bossanovistas com outros estilos musicais, em especial os estrangeiros, não se direciona apenas ao nome de Tinhorão. Como é de conhecimento geral, uma das críticas mais contundentes à música da bossa nova é a de que esta teria sido demasiadamente influenciada pelo jazz americano, o que, por um lado, legaria um caráter elitista ao movimento, visto que a apreciação do jazz estaria voltada, sobretudo, à indivíduos de um status econômico e cultural diferenciado, e, por outro, como apontara Tinhorão, tal contato afastaria a música popular das raízes nacionais.

No entanto, como foi apontado anteriormente, entendemos que os diálogos desenvolvidos tanto com o jazz, como com a música erudita, e, também, com a canção americana, não distanciam a proposta de Tom Jobim de “concerto” de seus aspectos populares e nacionais. Assim, corroboramos com a afirmativa de Régis Duprat¹²⁷ quando este pontua que:

“tendências ultranacionalistas sempre constituíram obstáculo para aceitação e assimilação das inovações da BN, sobretudo, na sua configuração harmônica, no uso de uma “harmonia moderna” que presumidamente veiculava uma influência americana espúria que só teria contribuído para desnacionalizar a nossa música popular autêntica”.

Duprat¹²⁸ complementa apontando um erro de tal ponto de vista:

“Isso ajudou a difundir uma falsa interpretação de que fosse de origem americana a utilização da harmonia triádica moderna (*supertertian harmony*) que vulgarizou nas músicas populares as práticas harmônicas

¹²⁶ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., pp. 223-228

¹²⁷ GAVA, José Estevan. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 14

¹²⁸ Idem p. 15

francesas da passagem do século XIX para o XX, especialmente da obra de Claude Debussy”.

É interessante notar, seguindo o trajeto das críticas destinadas ao diálogo bossanovista com estilos estrangeiros, que a presença do jazz no cenário nacional ocorrera décadas antes da emergência do movimento carioca. Como destaca André Luis Scarabelot¹²⁹: “encontramos referências ao jazz no Brasil desde os anos 20”.

Assim, podemos ver compositores que se tornaram referenciais da música popular aventurarem-se no terreno jazzístico. Ary Barroso, por exemplo, pertenceu às orquestras *American-jazz* e *Jazz-Band Sul-Americana*. Pixinguinha e seu grupo *Oito Batutas*, após retornarem de excursão à Paris em 1928, possuíam em seu repertório arranjos de inspiração jazzística, inserindo em suas canções elementos de *fox-trot*¹³⁰ e do *ragtime*¹³¹.

Na verdade, o que percebemos tanto com os artistas das décadas anteriores, quanto com os músicos da bossa nova é o fato de que ambos estavam sendo tocados pelos acontecimentos de seu tempo, incorporando, de forma clara ou latente, outros estilos (jazz, música erudita, bolero...) em sua música.

O contato de Jobim com o jazz é bem interessante e polêmico. Primeiro porque o próprio compositor se diz mais influenciado pela música americana, pela música clássica, e pela própria MB do que pelo jazz. No entanto, é tarefa dificultosa pensar suas composições por um prisma distante do estilo. Nesse sentido, Scarabelot pondera¹³²:

“As especulações e afirmações sobre o quanto a BN deve sua concepção e parte de seus elementos formadores ao jazz é ainda um campo fértil para pesquisas e estudos específicos. Entre estes elementos, citados frequentemente na bibliografia sobre o assunto, encontramos a harmonia com seus acordes “alterados” e sofisticações que já vinham desde a época do rádio, com arranjadores como Radamés Gnatalli e outros. Embora se faça referência constante ao acorde “*flat-fifth*” (quinta bemol ou quinta

¹²⁹ SCARABELOT, André Luis. *Música brasileira e jazz – o outro lado da história*. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/AndreLuisScarabelot.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2011

¹³⁰ Fox-trot: dança americana, surgida no início do século XX, comumente de passos rápidos

¹³¹ Ragtime: estilo musical norte-americano que teve seu auge durante o período de 1896 a 1917. Teria sido um dos elementos formadores do jazz.(juntamente com o blues e o spiritual). Sua característica principal são as figuras rítmicas sincopadas. No jazz instrumental sua principal vertente é o “Rag de piano”. Para mais informações ver: JACQUES, Mario Jorge. *Glossário do Jazz*. São Paulo: Editora Biblioteca24horas, 2009.

¹³² SCARABELOT, André Luis. Op. cit.

diminuta), o qual seria uma influência direta do jazz, numa primeira análise do repertório inicial da BN, este acorde aparece, ligado à alteração da melodia em relação à tonalidade vigente, apenas em algumas poucas músicas, como “Desafinado” e “Garota de Ipanema”, ambas de Tom Jobim”.

Ciente da querela bossa nova / jazz / tradição, Fábio Saito dos Santos procurou buscar distanciamentos e proximidades entre os estilos no artigo intitulado “As Funções da Harmonia e da Melodia na Bossa Nova e no Jazz”¹³³. Para tal, selecionou quatro composições, duas pertencentes a cada estilo, a saber: “Night and Day” e “Lady Bird” (jazz), e, “Samba de uma Nota Só” e “Rapaz de Bem” (bossa nova). Em seu cabedal teórico figuram os nomes dos críticos musicais José Ramos Tinhorão e Lorenzo Mammi.

No referente às distinções, primeiro cabe notar algumas questões sobre formalidade/informalidade. Observa-se, por um lado, que, se nas canções da bossa nova pode se verificar certa queda para o “lirismo”, evocando uma libertação que possibilitou uma naturalidade na formação do músico, o mesmo não se verifica no lado norte-americano, estando os músicos de jazz mais voltados à profissionalização, a produção de suas canções implica no uso de técnicas estruturadas, o processo criativo é estruturado a partir de uma lógica musical, fruto da especialização. Isso não significa dizer que os músicos brasileiros fossem amadores *strictu sensu*. Entre os artistas estudados no presente trabalho, Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça apresentam formação teórica na área musical, mas, por outro lado, Vinícius de Moraes estava mais ligado às técnicas poéticas do que musicais e Dolores Duran possuía formação na escola da vida, da boemia.

A ideia de uma postura mais aberta ainda é evocada por Santos¹³⁴ ao pensar a relação letra x música. Nesse caso, para o autor, são as composições da bossa nova que apresentam restrições. O jazz por ser, muitas das vezes, composto para execução exclusivamente instrumental possibilita ao músico maior liberdade na execução dos instrumentos, abrindo espaço para uma de suas

¹³³ É importante lembrar, como advertido pelo próprio autor, que no caso o olhar está voltado para composições de autores específicos, podendo, tanto o jazz como a música da bossa nova, possuir especificidades distintas de acordo com a obra a ser selecionada.

¹³⁴ SANTOS, Fabio Saito; ZAN, José Roberto. *As Funções da Harmonia e da Melodia na Bossa Nova e no Jazz*. In: V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL, 2004, Rio de Janeiro. ANAIS. Rio de Janeiro : IASPM-La, 2004

características principais: a improvisação¹³⁵. Já a bossa por ser uma forma de expressão que tem no canto um de seus principais focos, acaba por ser de certa forma limitada, visto as restrições que a voz como instrumento impõe. Para Santos¹³⁶:

“A voz enquanto instrumento impõe dificuldades na escrita melódica. Saltos grandes, dissonâncias inesperadas que dificultam a entonação, mudanças bruscas de registro devem ser evitadas se o objetivo do cantor é ouvir o canto afinado”.

Assim, citando Lorenzo Mammi¹³⁷, Santos pontua que enquanto no jazz a tônica é o acorde, na bossa o centro é a melodia e o canto.

Os impactos da entrada do jazz no Brasil também foram alvo das considerações de Luiz Tatit¹³⁸. É interessante notar que, se alguns assinalam o jazz como uma expressão elitista, Tatit vai lembrar que sua origem nos remete aos “fundos” de New Orleans, onde os negros norte-americanos iniciaram na produção de suas músicas um processo de incorporação de outros elementos musicais, o *ragtime*, o *swing*, o *blues*.

No período da Segunda Guerra Mundial, os EUA aproximaram-se ainda mais dos outros países americanos. Nesse movimento, a indústria musical que já vinha se formando no país de Louis Armstrong, desenvolvia uma relação estreita com os músicos profissionais. O Jazz era seu melhor produto.

Vale lembrar, como destaca Tatit, que o jazz também recebera influências. Da música europeia, por exemplo, o refinamento harmônico e melódico, sobretudo da obra de Debussy, possibilitou a emergência de uma interpretação mais intimista, leve e romântico: o *cool jazz*.

No Brasil, ao mesmo tempo em que compositores como Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins se destacavam com suas canções de alta carga emocional, crescia gradualmente o interesse por parte de alguns músicos por esse

¹³⁵ Vale lembrar, que a improvisação se dá de acordo com determinada escala musical adotada, ainda pensando no fato do jazzista ser um músico, na maior parte das vezes, preocupado com a questão do conhecimento de teoria musical/harmonia.

¹³⁶ SANTOS, Fabio Saito. Op. cit.

¹³⁷ Ver MAMMI, Lorenzo. Op. Cit.

¹³⁸ TATIT, Luiz. Op. cit. PP.47-49

novo formato de canção que adentrava no país. Para Tatit, a resolução do conflito se deu através do surgimento da bossa nova¹³⁹:

“Em 1958, o cantor João Gilberto lançou o disco *Chega de Saudade* e instaurou o movimento bossa nova, a primeira reviravolta musical, operada integralmente no domínio popular, o que atestava a maturidade da linguagem surgida dos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país”

Fato curioso é que apesar do jazz, sobretudo nas vertentes do *bebop* e do *cool jazz*, se fazer representar nesse processo de reconstrução do modo de fazer música iniciado pela bossa nova, Antônio Carlos Jobim escreveu uma canção em parceria com Luís Bonfá, intitulada *O samba não é brinquedo* onde apresenta ressalvas ao processo de internacionalização da canção¹⁴⁰. A música produzida no ano de 1956, diz:

“Eu sei que você anda dizendo
Que o samba está perdendo
Vai perder o seu lugar
Eu sei que tudo isso é brinquedo
Por isso não tenho medo
Da versão do além-mar

O samba hoje é maior de idade
Que no morro ou na cidade
Eles têm que respeitar
Às vezes ele chora de verdade
Outras vezes é alegre
Só nos dá felicidade

Se Noel ainda estivesse aqui
Acabava logo com a versão
O samba tem ritmo quente
Contagia toda a gente
Vive em nosso coração

¹³⁹ Ibid. p. 49

¹⁴⁰ É interessante notar o fato de Tom Jobim ligar suas influências musicais estrangeiras mais ao campo da música erudita do que ao jazz. Em entrevista à Almir Chediak, Tom declara: “Ao jazz, ao verdadeiro jazz, não tive muito acesso. O que a gente ouvia aqui não era o verdadeiro jazz. Eram aquelas orquestras norte-americanas. O negócio do jazz era para colecionador, para um cara rico, *playboy*, coisa assim. Não sou um profundo conhecedor de jazz. Depois, eu 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. Entrevista concedida à Almir Chediak. Ver CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim* (vol. 2). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d, p. 14

Eu sou da Vila!”¹⁴¹

A composição é ilustrativa. Por um lado, apresenta alguns pontos fundamentais do pensamento de Tom, e, por outro, nos permite visualizar a música como ferramenta de registro do social, das posturas e formas de pensar cotidiana.

Esta última é verificável nos primeiros versos quando os autores dizem: “Eu sei que você anda dizendo que o samba está perdendo, vai perdendo o seu lugar”. A colocação nos remete aos críticos, geralmente músicos ligados ao samba-canção, que olhavam enviesados para as inovações que começavam a surgir no campo musical naquele período. Vale lembrar que, nesse momento, ainda não podemos falar em música da bossa nova, mas, sim das experimentações de, alguns músicos como Jonnny Alf e Dick Farney _ seus nomes figuram em certos estudos como precursores da bossa nova.

Nos versos que seguem, podemos perceber os autores declarando seu respeito/admiração ao samba tradicional, no presente caso, representado por Noel Rosa _ inclusive a canção é finalizada com um verso final de um dos maiores sucessos do sambista, a saber: *O Feitiço da Vila*.

Não era preciso se alarmar contra o estrangeiro. O samba já havia conquistado seu lugar, seja através de uma vertente mais melancólica, retratando sofrimentos, ou, no seu lado mais pulsante, contagiando através do ritmo, da alegria. Com efeito, o samba havia tocado a produção de Tom Jobim.

No entanto, no entendimento do maestro, havia uma necessidade de mudança no âmbito musical. O repertório popular daquele período não dava conta das transformações que aconteciam na sociedade e atingiam em cheio às expectativas otimistas da classe média, beneficiada pelas “conquistas modernistas de modernização do país sob Juscelino Kubitschek”. Muito menos o samba-canção e seu pesado teor de dor-de-cotovelo.

Nesse sentido, a experiência com a música clássica vai ser decisiva para o projeto de Tom Jobim de reformulação do país através da música¹⁴². Tom havia desde cedo estudado com professores eruditos. Aos treze anos teve aula com o músico Hans Joachim Koellreuter, líder do movimento “Música Viva”,

¹⁴¹ *Samba não é brinquedo*. Composição: Tom Jobim e Luis Bonfá

¹⁴² O diálogo de Tom com a música erudita vai ser mais intenso do que com o jazz.

grande defensor do dodecafonismo. Estudou piano clássico com Lucia Branco, professora renomada, figura importante para que Tom partisse para o lado da composição¹⁴³. Teve aulas também com o pianista espanhol Tomás Gutierrez de Terán, amigo de Villa-Lobos, e, com Paulo Silva. Os maestros Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lírrio Panicelli também contribuíram para sua formação musical.

Na obra “Tons sobre Tom”, onde Márcia Cezimbra, Tessy Callado e Tárík de Souza reúnem uma coleção de depoimentos de familiares, amigos e do próprio Jobim, o maestro revela uma de suas maiores influências, a saber: Claude Debussy¹⁴⁴ Nas palavras de Tom:

“Aqueles harmonias, aquelas ondulações que Debussy faz para terceira menor, terceira menor acima, terceira menor abaixo, a escala dos tons inteiros. Tudo isso é muito ligado à natureza. Todo mundo que começa a falar de Debussy, acha que aquilo tem a ver com a floresta. Ele foi muito discutido. Quando ganhou a viagem à Itália, lá no conservatório de Paris, escreveu uma peça que a orquestra se recusou a tocar porque era muito adiantada para a época. Esse eu considero uma grande influência. E o Ravel também tem muito a ver com Debussy”

O mesmo ocorre em entrevista concedida à Almir Chediak ao indicar as músicas que mais gostava de ouvir¹⁴⁵:

“Vamos pela ordem. No terreno popular, os músicos brasileiros, que já citamos. No terreno erudito, o Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven etc. Mas Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça”.

Paulo da Costa e Silva no artigo “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet”, traz uma objeção ao pensar o grau de influência de Debussy na obra do arranjador carioca. No artigo, o autor indica que os depoimentos de Tom merecem crítica. A seu ver, influências de Chopin e Villa-Lobos podem ter sido mais decisivas na formação do estilo de Tom do que Debussy. Não que o autor negue possíveis aproximações de Jobim com o impressionista francês. A crítica aos excessos sentimentalistas operadas por Debussy, por exemplo, encontra-se como um dos traços estilísticos que auxiliaram

¹⁴³ Ao ouvir a *Valsa Sentimental* primeira composição para piano de Tom. Ver

¹⁴⁴ Entre as referências, no campo erudito, mais citadas por Tom podemos destacar: Claude Debussy, Joseph-Maurice Ravel, Frédéric Chopin e Heitor Villa-Lobos. CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; DE SOUZA, Tárík. Op. cit.

¹⁴⁵ CHEDIK, Almir. Op. cit. p. 14

Tom a pensar uma nova formulação para a canção popular. Segundo Costa e Silva¹⁴⁶:

“Os traços clássicos de clareza e elegância (entendida no contexto francês como sinônimo de discrição), reivindicados e realizados por Debussy, encontraram em Tom Jobim e em João um caminho de entrada e de bem-sucedida fusão com o rico material da música popular, nos encontros mais fecundos de nossa história recente”.

Assim, para Paulo Costa e Silva é importante tentarmos observar outros diálogos também. Operação complicada, Nas palavras do próprio autor: “O problema passa a ser como rastrear essa influência”¹⁴⁷.

O contato com Chopin na produção de Jobim é alardeado por Daniel Wolff ao analisar a canção *Valsa Sentimental*, a primeira composição sólida de Tom para piano¹⁴⁸:

“Percebe-se nela uma influência de Chopin, cujas obras Tom estudava ao piano sob a orientação de Lucia. A melodia, composta de motivos curtos, desenvolve-se a partir de transposições desses motivos. Tal procedimento é utilizado por Chopin, por exemplo, na Valsa Op. 64 no 2, em dó-sustenido menor”

Do diálogo com Villa-Lobos, Carlos Eduardo Amaral, destaca:

“É notória a influência de Villa-Lobos, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos no segundo movimento, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que parece extraído dos compassos iniciais das *Bachianas Brasileiras nº 1*”

Amaral destaca ainda:

“Procedimento¹⁴⁹ semelhante foi muito usado por Villa-Lobos, principalmente nas obras para violão, nas quais as harmonias são obtidas

¹⁴⁶ COSTA E SILVA, Paulo. *Comparar o Incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet*. Revista *Alea*. Rio de Janeiro, v. 12, n.01. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v12n1/v12n1a08.pdf> Acesso 19 fev 11 . 113

¹⁴⁷ Ibid. 107

¹⁴⁸ WOLFF, Daniel. *Tênues Diferenças*. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm> Acesso em 11 de jun de 2011.

¹⁴⁹ O procedimento ao qual o autor se refere é a “harmonia de condução de vozes, com uma nota permanecendo estacionária enquanto as outras vozes movem-se paralelamente de um acorde para outro” _ encontrado também em Chopin. Ibid.

pelo movimento paralelo dos acordes na mão esquerda, sobrepostos a notas estacionárias nas cordas soltas. Quanto a melodia, percebemos a influência de Villa-Lobos principalmente nos desenhos melódicos das canções lentas. Os arpejos da melodia de “Luiza”, alcançando por salto as parciais agudas dos acordes, lembram os procedimentos usados por Villa-Lobos no *Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº 4*”.

Diversas foram as declarações de reverência de Tom sobre Villa:

“O Villa era tão grande que, depois dele, por muito tempo, não apareceu ninguém. Aí, depois, eu vim, com todos os outros. O Villa era a montanha, o resto, o vale”.

Com efeito, o músico Heitor Villa-Lobos escreveu seu nome na história da música brasileira. Foi uma das figuras que melhor encarnou o espírito modernista preconizado por Mário de Andrade. Apesar de seu nome carregar histórias muitas das vezes folclóricas, sua atividade musical o tornou referência no sentido de buscar a produção de uma música de caráter autenticamente nacional. Villa não era apenas músico, era um pesquisador de nossa cultura. Nesse sentido cabe notar as palavras de Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque¹⁵⁰:

“Villa-Lobos despertou o sentido de brasilidade que trazia consigo ao assimilar a multiplicidade musical do país. No contexto modernista, pretendia alcançar com sua obra a procurada identidade cultural brasileira”.

Tom foi beber em Villa a despreocupação com limites entre o popular e o erudito. Se, o autor das *Bachianas Brasileiras* de forma universalista, assimilava as referências da música clássica, como por exemplo, o já citado, Claude Debussy, por outro lado, seu olhar permanecia atento às tradições populares de seu país.

Sua música trazia o som dos pássaros, trazia o som do Brasil. Sobre a essência da obra de Heitor Villa-Lobos, Albuquerque destaca¹⁵¹:

“Com Villa-Lobos, a música adquire plasticidade decorrente das imagens que evocam. Essa conjugação de imagem e som envolve o ouvinte de uma maneira sensorial assimilando o país, se sobrepondo ao intelectual.

¹⁵⁰ ALBUQUERQUE, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e. Edu Lobo: o terceiro vértice. Dissertação de Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2006, p. 37

¹⁵¹ Ibid p. 41

Villa-Lobos utilizou um tratamento de música de concerto incorporando-o à cultura popular, que tão bem conheceu em suas pesquisas e onde encontrou uma identidade em que se reunia a tradição informal dos índios e negros e o pulsar da natureza brasileira”.

Villa conquistou a Europa, os Estados Unidos. Foi um dos primeiros músicos brasileiros a conseguir reconhecimento no exterior, apesar de muitas vezes criticado. Procurou promover o resgate das raízes folclóricas brasileiras. As transformou em música para concerto. Popular e erudito são conceitos que dialogam no desenvolvimento de sua produção. Qualquer semelhança não é mera coincidência.

4.3

Movimentos da bossa de Antônio Carlos Jobim

“Tom Jobim, celebrado por Ary Barroso como o mais talentoso compositor que surgia e muitos anos, resolveu ajudar Ronaldo (Bôscoli). Tentou exemplificar o que era bossa nova tocando sua canção ‘Fotografia’ – só que em ritmo de Fox. Ary, num raro momento de bom humor, deu-se por vencido: ‘Ah..agora entendi..’”

Julio Diniz

Recentemente, vimos uma movimentação decorrente da comemoração do jubileu da bossa nova. Lançamentos de Cds comemorativos, palestras, shows. Para alguns, foi uma feliz oportunidade para recordar um dos tempos áureos de nossa produção musical. Canções como “O Barquinho”, “Lobo Bôbo”, “Bim Bom”, remontam à reminiscências de um lirismo quase ingênuo embalando os corações apaixonados, no seio de uma nascente geração litorânea do Rio de Janeiro. Para outros, um tom de cansaço, de repetição, fruto do costume de celebrar apenas “datas pontuais ou períodos de intervenção que demarcam rupturas históricas”, suscitam espaço para o festejo de velhas tradições¹⁵².

Admirada, respeita, criticada, o certo é que a música da bossa nova ainda nos dias atuais é motivo de polêmica. E mais, baseando-nos nas

¹⁵² Nesse sentido, é interessante ver TATIT, Luiz. *Chega de embalar a saudade*. O Estado de São Paulo, 16 de agosto de 2008.

considerações de Tatit, podemos perceber sua transcendência, fazendo-se de certa forma presente em movimentos posteriores. Luiz Tatit para tentar compreender o fenômeno utiliza as expressões bossa nova (i) “intensa”, que vai do período de 1958 a 1963, e, bossa nova “extensa”, que vai além da duração do movimento, servindo como base para o processo de criação ocorrido em outros estilos _ a tropicália, por exemplo. Enquanto o primeiro momento indica a participação de todos os atores envolvidos no movimento, o segundo se limita aos nomes de Tom Jobim e João Gilberto.

Com efeito, a atividade musical de Tom Jobim por si só demonstra sua importância na história da música brasileira. Apesar de, no presente estudo, termos feito a opção em pensar sua produção durante os anos iniciais da bossa nova, entendemos que para um melhor entendimento do que chamamos de “movimento” de suas canções, não podemos deixar de ter olhar atento às suas composições anteriores à bossa nova.

Parcerias – Tom & Vinícius

Quando nos referimos à ideia de certo movimento nas músicas de Tom Jobim, estamos atentando para ao fato de em um espaço temporal muito próximo suas composições apresentarem nuances variadas, não apenas no que se refere à letra, como também à linguagem musical. Tal afirmativa nos permite perceber que mesmo que conscientemente o maestro tenha buscado uma alternativa para a forma de fazer música no Brasil, esse processo se desenvolveu de forma gradual, e não como uma ruptura brusca.

Nesse sentido, a parceria com o poeta Vinícius de Moraes é ilustrativa. No ano de 1958, como mencionado anteriormente, ocorreu o lançamento de dois LPs: *Canção do Amor Demais*, da cantora Elizeth Cardoso, e, o 78 RPM de João Gilberto, contendo uma música de sua autoria, *Bim Bom*, e outra, fruto da parceria Tom/Vinícius, *Chega de Saudade* _ também presente no LP de Elizeth.

Nesse momento as canções ainda não recebiam o registro de seu gênero como “bossa nova”, mas, sim samba-canção, mesmo que sua audição tornasse perceptível um aspecto novo, como no caso das gravações de *Outra Vez e Chega de Saudade*. Novo no que se refere ao ritmo, ou melhor, ao ritmo executado no violão por João Gilberto, já que o canto, a orquestração e algumas letras, ainda carregavam excessos combatidos pela proposta de Tom de “conserto”.

Vejamos, por exemplo, a composição *Modinha*, de Tom e Vinícius¹⁵³:

“Não, não pode mais meu coração
Viver assim dilacerado
Escravizado a uma ilusão
Que é só desilusão
Ah, não seja a vida sempre assim
Como um luar desesperado
A derramar melancolia em mim
Poesia em mim
Vai, triste canção, sai do meu peito
E semeia a emoção
Que chora dentro do meu coração
Coração”

A bela composição datada do ano de 1958, com letra do poeta Vinícius de Moraes, mostra a continuidade à temática de amores feridos ou desfeitos sem possibilidade de conciliação. Ilusão, melancolia, tristeza, são signos representativos adotados na canção. A interpretação grave de Elizeth acompanha o peso dramático da canção.

Já em *As Praias Desertas*, também presente em *Canção do Amor Demais*, mesmo que possamos identificar a interpretação vocal de Elizeth distante do estilo *soft* proposto pelos bossanovistas, já podemos perceber uma nuance diversificada em seus versos. A canção é visual, imagética, constrói um cenário no pensamento (“o mar que brinca na areia está sempre a chamar”).

O arranjo da canção, como indica José da Veiga Oliveira, no artigo “Canções e Modinhas”, demonstra traços de clareza, cada instrumento tem uma

¹⁵³ Julio Diniz também apresenta ressalvas à canção *Modinha*. O pesquisador reconhece a beleza da canção, mas não deixa de pontuar sua ligação com o passado: “um pouco clássica demais. Faltava-lhes o frescor do novo”. DINIZ, op. cit. p. 54

intenção: “A harmonia, como não poderia deixar de ser, é de feitio improvisatório, impressionista. Piano, discreta percussão”.¹⁵⁴ Os versos da canção também demonstra uma perspectiva mais animadora: “As praias desertas continuam esperando por nós dois. A este encontro eu não devo faltar”.

De fato, os tempos eram outros. A música, ferramenta representativa na constituição de nossa identidade cultural, permite a seus produtores e ouvintes lidar com suas sentimentalidades, expectativas. Para nós, pesquisadores, arsenal para pensarmos um período histórico, um determinado grupo social, o processo de construção e reconstrução de representações sociais.

BRIGAS NUNCA MAIS

Brigas Nunca Mais

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Chegou, sorriu, venceu depois chorou
Então fui eu quem consolou sua tristeza
Na certeza de que o amor tem dessas fases más
E é bom para fazer as pazes, mas
Depois fui eu quem dela precisou
E ela então me socorreu
E o nosso amor mostrou que veio prá ficar
Mais uma vez por toda a vida
Bom é mesmo amar em paz
Brigas nunca mais

Canção composta por Tom e Vinícius, é considerada pelo crítico musical Sylvio Tulio, como “samba moderno”. Gravada por João Gilberto no LP *Chega de Saudade*, no ano de 1959, *Brigas nunca mais* tornou-se um dos clássicos da bossa nova, sendo regravada inúmeras vezes.

Se anteriormente falamos no canto de Elizeth Cardoso marcada pelos extremos interpretativos, agora podemos notar uma nova postura quando direcionamos a análise para a interpretação de João Gilberto. Seu canto é quase

¹⁵⁴ OLIVEIRA, José da Veiga. Canções e modinhas nossas. Suplemento Literário. O Estado de S. Paulo, 28 fev. 1959.

falado. Se a letra da canção fala de situações facilmente possíveis de serem vivenciadas, quem a narra o faz quase como um bate-papo cotidiano.

“Depois fui eu quem dela precisou e ela então me socorreu”.

A temática da canção é clara ao demonstrar uma nova postura que os compositores da bossa nova vão propor diante dos casos amorosos. Enquanto nas décadas de trinta, quarenta e inícios dos anos cinquenta a tônica era a vingança, o ódio, o ressentimento por uma situação de abandono, os bossanovistas vão pregar a paz, o entendimento. Esse posicionamento já é presenciado no título da canção: “Brigas nunca mais”.

Ao invés de uma posição de distanciamento, o novo relacionamento amoroso tem em sua base a parceria:

“Chegou, sorriu, venceu depois chorou
Então fui eu quem consolou sua tristeza...”

Os versos seguintes demonstram o entendimento das adversidades naturais por qual passam aqueles envolvidos em algum tipo de relação interpessoal:

“Na certeza de que o amor tem dessas fases más”

No entanto, os desentendimentos, anteriormente vistos como problemática, agora trazem até mesmo um aspecto positivo:

“Que é bom para fazer as pazes”

Na segunda parte da música, os autores demonstram que estão envolvidos numa relação de troca, os carinhos e afetos marcam uma relação de mão dupla. A figura da amada, não é mais aquela vista como a responsável pelo sofrimento amoroso, agora é companheira, é a mulher que também consola, que socorre:

“Mas, depois fui eu quem dela precisou
E ela então me socorreu”

O tom de otimismo marca a canção:

“E o nosso amor mostrou que veio pra ficar
Mais uma vez por toda a vida”

Que é finalizada

“Bom é mesmo amar em paz
Brigas nunca mais”

No formato da canção podemos perceber o que entendemos como uma das formas do diálogo que a bossa nova desenvolveu com as proposições modernistas. Lembremos que o letrista, Vinícius de Moraes, pertenceu à denominada “segunda fase do Modernismo”.

Entre as características básicas do Vinícius modernista levadas à *Brigas Nunca Mais*, podemos perceber: (i) a opção pelo verso curto e (ii) a utilização de linguagem coloquial. A música é um registro preciso do encontro do poeta com o cotidiano.

CHEGA DE SAUDADE

Chega de Saudade

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade
A realidade é que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei
Na sua boca
Dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim
Não há paz
Não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim
Não quero mais esse negócio de você longe de mim
Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim

A composição datada do ano de 1958 é considerada uma das mais significativas canções da bossa nova. Primeiramente, foi gravada pela cantora Elizeth Cardoso no *long-play* (LP) “Canção do amor demais” _ obra toda composta por canções da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes e que apresenta pela primeira vez a batida “diferente” do violão de João Gilberto nas canções “Chega de saudade” e “Outra vez”, e, depois por João Gilberto em um 78 rpm, gravado em julho de 58 na Odeon, contendo de um lado, a canção “Chega de saudade” e de outro “Bim bom”, do próprio João Gilberto¹⁵⁵.

O jornalista Ruy Castro¹⁵⁶ procura desmistificar uma série de ideias que vêm acompanhando muitos dos registros a respeito do LP de Elizeth, lançado pelo selo *Festa* em maio de 1958. O autor vai afirmar que, ao contrário do que se tem proposto, o LP não teria sido um sucesso de vendas. Castro vai destacar, ainda, que os participantes da produção do LP não aceitaram a maioria das novas propostas musicais trazidas pelo músico João Gilberto, mantendo o tradicionalismo das produções anteriores.

O produtor musical André Midani (2008, p. 76) pontua que, inicialmente, a repercussão da canção junto à Odeon também não foi das melhores. O mesmo relata a experiência da apresentação da canção à gravadora:

“Essa esperança desabou no momento em que apresentei ‘Chega de Saudade’, interpretada por João Gilberto, ao departamento de vendas da Odeon. Cheguei com o disco de acetato em São Paulo, (...) coloquei o disco na vitrola. Todos ouviram num silêncio que achei muito promissor, até o momento que Gurzoni, o importante gerente de vendas e elemento decisivo para o futuro sucesso do empreendimento (...) jogou o acetato no chão”.

No entanto, a canção tornou-se o marco inaugural do gênero conhecido como bossa nova. Podemos observar a composição marcando um momento de transição, mais ainda, da emergência de uma nova postura do cidadão carioca ante os infortúnios amorosos. Ao invés de assumir uma posição depressiva, característica dos sambas-canção e boleros anteriores, a música retrata uma postura otimista, em que o “eu poético” espera dar a volta por cima depois de

¹⁵⁵ Gostaríamos de lembrar que, para além das interpretações/gravações realizadas, *Chega de Saudade* carrega consigo toda uma simbologia refletindo importantes elementos representativos das perspectivas daquele grupo de jovens de classe média carioca _ não apenas os produtores das canções, mas, também, do público alvo que aqueles artistas procuravam atingir.

¹⁵⁶ CASTRO, Ruy. Op. cit. p. 177

viver toda uma situação malograda: “Mas se ela voltar que coisa linda, que coisa louca...”.

Inicialmente, achamos conveniente destacar a temática da canção. Como o próprio título remete, a problemática de *Chega de Saudade* consiste em uma tentativa de eliminação de um sofrimento amoroso _ lembramos que “o amor” era a tônica de grande parte das composições bossanovistas. É interessante notar que não há referência na canção a alguma briga que justifique o afastamento da pessoa amada, fato esse que pode significar a separação por conta, por exemplo, de alguma atividade profissional, fato comum na vida do letrista que constantemente se via separado sofrendo com saudades da amada por conta de seu trabalho no Itamaraty. Ou não, a canção pode retratar um fato corriqueiro como uma briga de namorados, e o penar da ausência da companheira.

Tom e Vinícius, em seus versos iniciais, relatam a amargura por conta da separação:

“Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer”

É interessante notar as alterações melódicas correntes na música. Utilizando-se de seus conhecimentos teóricos, as alterações empregadas dão um colorido especial à composição. Inicialmente, é inscrita na tonalidade menor (Ré menor), criando um clima triste, melancólico. Nesse momento o eu poético narra os dissabores da ausência da amada:

“Sem ela não há beleza
É só tristeza
Que não sai de mim,
Não sai de mim,
Não sai”

Podemos perceber claramente como a mensagem da letra é intencionalmente acompanhada pelo clima melódico. Assim, na segunda parte, onde o tom da narrativa é mais eufórico diante da possibilidade do retorno da amada, *Chega de Saudade* passa para a tonalidade maior (D7+), sendo completada com uma série de “modulações clássicas encontradas na música antiga”.

É interessante notar que uma música tão representativa da vontade de ruptura, para a consequente assunção do novo, carrega em sua essência elementos do samba antigo, como a progressão de acordes (tom principal, dominante, subdominante...). Tal situação tem uma explicação um tanto quanto curiosa.

Segundo Jobim, sua mãe havia criado uma menina, que segundo D. Nilza Jobim, possuía aptidões musicais. Tom é então estimulado a comprar um método clássico de violão para ensinar à moça. Nas palavras de Jobim: “Acabei me envolvendo com aquela sequência de acordes, completamente fáceis. 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”¹⁵⁷.

Outra característica importante que podemos notar na canção é a proposta de trazer à música popular o uso da linguagem coloquial, aproximando-se assim de situações cotidianas passíveis de serem vivenciadas¹⁵⁸.

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

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

Os versos acima citados nos remetem, também, a imagem do relacionamento a ser desenvolvido com a namorada. Em um momento histórico onde a virgindade feminina continuava a ser um tabu¹⁵⁹. Os carinhos não deveriam ir muito além dos beijinhos e abraços apertados. Como mencionado anteriormente, a figura feminina idealizada pelos bossanovistas era a moça mais jovem. No entanto, cabe lembrar que essas jovens cariocas, símbolo da garota de classe média, já começavam a esboçar um ar mais moderno no que se refere à questão comportamental do que as “mulheres de Copacabana” retratadas nos

¹⁵⁷ CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; DE SOUZA, Tárik. Op. cit., p. 117.

¹⁵⁸ Nesse sentido, cabe lembrar que a preocupação em recorrer a um vocabulário mais popular também era uma constante no pensamento viniciano. Na peça *Orfeu da Conceição*, uma adaptação do mito clássico *Orfeu*, o poeta Vinícius de Moraes, unindo o clássico ao popular, transformava um mito grego em um homem do povo, do morro carioca. Segundo Ruy Castro (1990, p. 123), a pedido de Vinícius, Ronaldo Bôscoli introduzira gírias e expressões populares no texto da peça para deixá-la com um “ar moderno”.

¹⁵⁹ Em “*Feliz 1958...*”, Joaquim Ferreira dos Santos além de relatar alguns padrões comportamentais impostos pela sociedade às mulheres como não usar saia curta demais, não sentar com as pernas abertas, retrata alguns episódios relacionados à perda da virgindade ocasionando problemas como difamação, fim de noivados. SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Op. cit, pgs. 49-52.

sambas-canção, levando sempre em consideração a existência de tabus que guiavam o cotidiano no Rio de Janeiro.

Podemos ainda ver em *Chega de Saudade*, o letrista Vinícius de Moraes utilizando-se de algumas figuras de linguagem na composição de sua música. Caracterizada pela utilização de rimas misturadas, a obra apresenta por um lado, a personificação de um sentimento a fim de exprimir a vontade de que, ao saber de seus infortúnios, a amada “regresse” aos braços do amado.

“Vai minha tristeza e diz a ela...”,
“Diz-lhe numa prece”

Por outro, a omissão de palavras:

“Que sem ela não pode ser”.

Por fim, o poeta ao narrar a ventura por conta do possível retorno da amada promete exageradamente que:

“... os abraços hão de ser milhões de abraços...”
“...Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim ...”.

Finalmente, podemos observar a composição marcando um momento de transição, mais ainda, da emergência de uma nova postura do cidadão carioca diante dos infortúnios amorosos. Ao invés de assumir uma posição depressiva, característica dos samba-canção e boleros anteriores, a música retrata uma postura otimista, em que o “eu poético” espera dar a volta por cima depois de viver toda uma situação malograda.

“Mas se ela voltar que coisa linda, que coisa louca...”

A emergência do movimento bossanovista foi fundamental para o processo de renovação musical ocorrido no findar da década de 1950, nesse processo a canção “Chega de Saudade” ocupou lugar significativo.

ESTRADA DO SOL

Estrada do Sol

Composição: Tom Jobim e Dolores Duran

É de manhã
 Vem o sol
 Mas os pingos da chuva
 Que ontem caíram
 Ainda estão a brilhar
 Ainda estão a dançar
 Ao vento alegre
 Que me traz esta canção
 Quero que você
 Me dê a mão
 Vamos sair por aí
 Sem pensar
 No que foi que sonhei
 Que chorei, que sofri
 Pois a nova manhã
 Já me fez esquecer
 Me dê a mão
 Vamos sair pra ver o sol

O local exato onde ocorreu o encontro entre Tom Jobim e a cantora e compositora Dolores Duran é difícil precisar. Na verdade, a bibliografia sobre Dolores, assim, como sobre Newton Mendonça, não é tão abundante quanto à sobre Tom e Vinícius. Dessa forma, algumas lacunas importantes ainda permanecem abertas. O mais provável é que o primeiro contato entre os dois tenha se dado em um dos bares de Copacabana onde os dois costumavam tocar ou assistir apresentações, possivelmente no famoso “Beco das Garrafas”.

É interessante observar, como declara Maria Izilda Santos de Matos, seu processo composicional era bastante distinto¹⁶⁰:

¹⁶⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997

“Suas composições não são homogêneas, pois muitas surgiram num final de noite, numa mesa de boate, escritas com lápis de sobancelha e um guardanapo ou maço de cigarros (...)”

Uma de suas parcerias com Tom carrega uma dessas histórias bastante curiosas – e que se tornou famosa. Certa vez, Tom mostrou à Dolores uma melodia que havia feito e que seria musicada por Vinícius de Moraes. No entanto, Dolores ficou encantada e ali mesmo escreveu a letra, com lápis de olho. Ao saber que a música receberia letra de Vinícius, Dolores o procurou. O poetinha, reconhecendo ser a letra composta por Dolores melhor do que a dele, abriu mão da parceria. Nascia *Por Causa de Você*, uma das mais belas composições pertencente ao cancionário nacional.

Em entrevista concedida no ano de 1984 ao jornal *O Globo* Tom relata a experiência ideia de trabalhar e conviver com Dolores¹⁶¹:

“Ela era muito sensível, além de muito talentosa. Das três músicas que fizemos juntos, minha preferida é “Por causa de você”, cuja letra deveria ser feita pelo Vinícius de Moraes. Só que Dolores, assim que ouviu a música, escreveu a letra em dois minutos e mandou um recado para o Vinícius, pedindo que a deixasse assim...”

Apesar de no seu registro, ela aparecer associada ao gênero samba-canção, a música marca bem como aqueles novos tempos começavam a atingir o processo criativo. É interessante notar que, ao mesmo tempo em que o nome de Dolores figura entre os principais expoentes do samba-canção, ela também é lembrada como uma espécie de precursora da bossa nova.

Entre as principais características que nos fazem pensar que *Por Causa de Você* acompanha o processo de transição na música popular do findar da década de cinquenta, podemos destacar: a interpretação vocal que, se não pode ser enquadrada no canto quase falado, já demonstra um aspecto mais suave, sem grandes arroubos emocionais; a orquestração também mais *soft*, e, por fim, a própria letra da canção. Seus versos coincidem com o intimismo interpretativo. Falando de coisas cotidianas:

“A nossa casa querido
Já estava acostumada guardando você

¹⁶¹ Ibid.

As flores na janela sorriam, cantavam
Por causa de você”

Dolores retrata as dores de uma separação:

“Ah, você está vendo só
Do jeito que eu fiquei
E que tudo ficou
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples
Que você tocou...”

Contudo, apesar do sofrimento causado pela ausência da pessoa amada, os versos sugerem uma possibilidade de retorno:

“Olhe meu bem nunca mais
Nos deixe, por favor...”

E finaliza com uma perspectiva otimista desse recomeço, propondo o esquecimento das adversidades:

“Entre meu bem por favor
Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre
Não chore meu bem”

Cabe destacar que, esse tom mais otimista, não era a única vertente da Dolores compositora. Ela foi, sim, um expoente do samba-canção, retratando dores, angústias, como podemos verificar na canção *Solidão*¹⁶²:

“Ai, a solidão vai acabar comigo
Ai, eu já nem sei o que faço
O que digo
Vivendo na esperança de encontrar
Um dia um amor sem sofrimento
Vivendo para o sonho de esperar
Alguém que ponha fim ao meu tormento”

Essa espécie de culto a dor, característica do samba-canção também pode ser notada nos versos da canção *Castigo*:

¹⁶² Ibid.

“Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira pra me arrepender
Se eu soubesse
Naquele dia o que sei agora
Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você”

E, também, em *Fim de Caso*:

“Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos nem coragem de falar
Nós já tivemos a nossa fase de carinho apaixonado
De fazer versos, de viver sempre abraçados
Naquela base do só vou se você for
Mas, de repente, fomos ficando cada dia mais sozinhos
Embora juntos cada qual tem seu caminho
E já não temos nem vontade de brigar
Tenho pensado, e Deus permita que eu esteja errada
Mas eu estou, eu estou desconfiada
Que o nosso caso está na hora de acabar”

Em *Estrada do Sol*, a tônica da canção reassume uma postura mais alegre. A canção é imagética, quase cinematográfica. Os aspectos paisagísticos, da natureza, são ressaltados no relato da canção. O sol, a chuva, o vento, a manhã, são figuras que nos levam a acompanhar os autores nesse passeio.

“É de manhã
Vem o sol, mas os pingos da chuva que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre
Que me traz esta canção”

A harmonia construída por Tom nos remete, através de seus acordes, a essa estrada do sol, em uma cadência similar a das pinceladas impressionistas, como a de Claude Monet, retratando o reflexo da luz. Como diria o próprio Jobim¹⁶³, falando das “cores dos acordes”: “aqui passa uma nuvem”, “aqui está ensolarado”.

Nesse sentido, é interessante notar a aproximação entre elementos da música clássica, em especial Villa-Lobos, Debussy, Ravel, e elementos da natureza, como o declararia o próprio Jobim: “Aqueles harmonias, aquelas

¹⁶³ CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; DE SOUZA, Tárik. Op. cit. p. 81

modulações que o Debussy faz (...) tudo isso é muito ligado à natureza. Todo mundo que começa a falar de Debussy, acha que aquilo tem a ver com a floresta”¹⁶⁴. Elizabeth Jobim, sua filha, corrobora a tese ao pontuar: “Com aquele jeito de observar a natureza, a paisagem, a cor de uma borboleta, ele falava também sobre as cores dos acordes”¹⁶⁵.

Ainda, no concernente à música é possível notar, como destacam Ricardo Freire e Heitor Oliveira¹⁶⁶, uma característica marcante da harmonização de Tom, a saber: o emprego de acordes de empréstimo modal, ou seja, durante a composição que é escrita em determinada tonalidade, ocorre uma modulação, ou seja a mudança de um acorde diferencial em um trecho da música. Segundo Freire e Oliveira, tal situação ocorre quatro vezes em *Estrada do sol*.

A canção datada do ano de 1959 surgiu de uma das temporadas de Jobim em seu sítio em Paço Fundo. Sem luz elétrica, nem piano, em contato com a natureza e com o violão, primeiro o maestro criou a canção, depois veio a letra de Duran.

A temática da canção gira em torno de uma relação amorosa. Relação essa que não é estática, apresenta seus problemas. Contudo, o peso das adversidades não é suficiente para abalar a felicidade radiante, exemplificada nos versos:

“Ainda estão a brilhar, ainda estão a dançar”
 “Ao vento alegre que me traz essa canção”

Assim como em *Brigas Nunca Mais* e *Por Causa de Você*, o desentendimento amoroso é algo que pode ser contornado:

“Vamos sair por aí
 Sem pensar no que foi
 que sonhei
 Que chorei, que sofri
 Pois a nossa manhã
 Já me fez esquecer”

A música construída por Tom preparou o terreno para Dolores

¹⁶⁴ CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; DE SOUZA, Tárk. Op. cit. p. 68

¹⁶⁵ Ibid. p. 81

¹⁶⁶ FREIRE, Ricardo. J. D. ; OLIVEIRA, Heitor M. . *O Uso de Acordes de Empréstimo Modal [AEM] na Música de Tom Jobim*. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2005. p. 914.

elaborar um retrato luminoso. O caminho a ser seguido de mãos dadas, não era o ambiente carregado da escuridão dos bares de Copacabana. O negro pesado da noite era substituído pelo clarear do dia:

“É de manhã vem o sol...”

Quem faz o movimento, é Duran, umas das figuras que melhor personificou a imagem da nova mulher de fins dos anos cinquenta¹⁶⁷. Uma mulher com voz ativa, que começava “a ameaçar o tradicional lugar do homem com uma liberdade e ousadia que incomodava os mais conservadores”, vai dizer Julio Diniz¹⁶⁸. A boêmia Dolores Duran demonstra semelhante afirmativa nos versos:

“Quero que você me dê a mão”
 “Me dê a mão vamos sair pra ver o sol”

A parceria entre Tom Jobim e Dolores Duran gerou três canções, a saber: *Se é Por Falta de Adeus* (1955), *Por Causa de Você* (1957) e *Estrada do Sol* (1958). Possivelmente o encontro dos dois geraria mais frutos, caso a cantora não tivesse falecido tão cedo¹⁶⁹. No entanto, apesar de curta, foi bastante representativa.

¹⁶⁷ Outros nomes significativos desse novo posicionamento diante dos costumes são o da escritora Mariana Colasanti e da atriz Leila Diniz.

¹⁶⁸ DINIZ, Op. cit. p. 42

¹⁶⁹ A morte prematura de Dolores ocorreu no dia 23 de outubro de 1959. A cantora tinha somente 29 anos. Dolores havia se apresentado na boate *Little Club* à noite. Logo depois teria ido a uma festa no Clube da Aeronáutica. Quando retornou para casa foi descansar no quarto e pedindo para que a empregada não acordasse, pois ia: “dormir até morrer”. Mais tarde foi encontrada morta, vítima de um colapso cardíaco.

DESAFINADO

Desafinado

Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça

Quando eu vou cantar, você não deixa
 E sempre vêm a mesma queixa
 Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
 Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar
 Se você disser que eu desafino amor
 Saiba que isto em mim provoca imensa dor
 Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
 Eu possuo apenas o que Deus me deu
 Se você insiste em classificar
 Meu comportamento de anti-musical
 Eu mesmo mentindo devo argumentar
 Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural
 O que você não sabe nem sequer presente
 É que os desafinados também têm um coração
 Fotografei você na minha Rolley-Flex
 Revelou-se a sua enorme ingratidão
 Só não poderá falar assim do meu amor
 Este é o maior que você pode encontrar
 Você com a sua música esqueceu o principal
 Que no peito dos desafinados
 No fundo do peito bate calado
 Que no peito dos desafinados também bate um coração

Em 1958, Tom iria compor com Newton Mendonça a canção *Desafinado*. Posteriormente considerada uma “canção-manifesto” do movimento, a composição aparece como um interessante objeto no sentido de demonstrar as inovações advindas com o novo estilo musical. No presente estudo, nossas considerações são direcionadas à gravação de João Gilberto no LP *Chega de saudade*, lançado pela gravadora Odeon no ano de 1959.

Inicialmente vale destacar na gravação a opção por uma interpretação marcada pela estética da contenção, assim caminhando de forma díspar as músicas dos estilos anteriores. Tal situação pode ser notada na análise da interpretação vocal de João Gilberto, o famoso “canto falado”, procurando evitar grandes contrastes (máximos e mínimos emocionais), a proposta era “cantar como se fala”.

A atuação de João Gilberto, tanto no que se refere ao canto, como em sua forma de execução instrumental ao violão merece especial destaque. Se por um lado, seu perfeccionismo técnico muitas vezes possibilita a alusão de sua imagem como uma pessoa excêntrica, difícil; por outro, sua consciência interpretativa o aloca em uma posição singular, como quase um mito, o artista que não pode ser “copiado”.

Um dos principais nomes da história da música brasileira, João Gilberto teve papel decisivo nos caminhos da bossa nova. Sua preocupação com o que Paulo Costa e Silva chamou de “modernidade leve”¹⁷⁰ da bossa nova, ou seja, com uma postura que partia do princípio da limpeza, da delicadeza, foi fundamental para o movimento e para o próprio trajeto da música brasileira. Sobre a bossa de João Costa e Silva declara:

“Não se tratava apenas de uma batida inédita, mas de uma relação inteiramente nova entre canto e ritmo. É importante frisar a palavra *relação*: a arte de João não é nem sua maneira de cantar nem sua maneira de tocar, mas um conjunto, uma relação, uma dialética. Se digo que João Gilberto é o Apolo da música brasileira, é porque ele representa uma espécie de ponto máximo de equilíbrio e consciência. João é o porto seguro onde os opostos e as tensões que integram o jogo musical se equilibram harmoniosamente. Sua consciência se advém, justamente, de seu extraordinário domínio da formação da linguagem cancional brasileira”.

Podemos perceber na canção outra propriedade da bossa, a saber: a opção pela economia de instrumentos. Propagava-se uma produção *soft*, anti-contrastante, assim sendo, contrária aos efeitos grandiosos adotados nas

¹⁷⁰ COSTA E SILVA, Paulo. *Canção do Amor de Menos*: sentimento e sensação na música de Tom Jobim. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/paulo_cancaodoamordemenos.pdf acesso em 15/02/2011

orquestrações anteriores, os músicos da bossa nova buscavam a moderação, ao invés do excesso, “o mínimo para conseguir o máximo de emoção”¹⁷¹.

Cabe mencionar, também, a questão da letra da canção. Nesse sentido, mais uma oposição ao repertório anterior se faz notar. Não mais voltada aos excessos românticos, muitas vezes depressivos, vai ser o humor, a ironia que vai imperar nos versos da canção¹⁷².

A tônica de *Desafinado* recai em uma censura à especialização. De forma jocosa, Tom e Newton criticam os críticos, apresentando suas justificativas para aquela moderna/nova forma de fazer música. Mais leve, mais sentimental, do que extremamente profissional, a postura que ficou denominada, por alguns, como “comportamento antimusical” é defendida pelos autores.

Já no primeiro verso a questão da afinação já é trazida à tona:

“Se você disser que eu desafino amor”

O *status* “antimusical” recebido pelos bossanovistas por conta das inovações na forma de interpretação das canções, em especial, ao canto quase falado, que rendiam suspeitas colocando em xeque a qualidade do intérprete; e, da harmonia das canções, cheias de acordes dissonantes, nos mostra como a bossa nova não foi recebida de forma unânime.

Os comentários negativos por conta das dissonâncias aplicadas à canção popular, possível fruto do contato dos compositores com o jazz e a música erudita, são tratados com ironia no segundo verso:

“Saiba que isso em mim provoca imensa dor”

¹⁷¹ SOUZA, op. cit. p. 77

¹⁷² Interessante notar que na parceria com Newton Mendonça a temática das canções também assumiu graduações diferentes com o decorrer do tempo. Se em *Desafinado*, *Samba de Uma Nota Só*, *Discussão*, os versos nos apresentam uma postura mais suave, em tom de brincadeira, procurando resolver pendências sentimentais, nas canções do início da parceria o tom dramático, de um ser abandonado, desiludido é evidente. Tal situação pode ser observada nos versos de *Incerteza*: “Eu vivo uma noite sem lua que nunca se acaba de tanta tristeza que eu levo sozinho sem ninguém pra me sorrir”, e, de *Foi a Noite*: “Foi a noite, foi o mar eu sei. Foi a lua que me fez pensar que você me queria outra vez e que ainda gostava de mim. Ilusão. Eu bebi talvez”.

O tom jocoso continua nos versos seguintes, em que o “eu poético” assume uma postura comum, vulgar e destina ao crítico a superioridade de possuir o chamado “ouvido absoluto”:

“Só privilegiados têm ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu”

Os autores demonstram a estratégia adotada para lidar com as críticas destinadas ao movimento:

“Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu, mesmo mentindo devo argumentar
que isto é bossa nova
Que isto é muito natural...”

A canção tornou-se simbólica, ou seja, representa uma espécie de manifesto da bossa nova. *Desafinado*, assim como *Samba de uma nota só*, também de Tom e Newton, consegue sintetizar os elementos principais do novo estilo, promovendo um diálogo entre letra e música. Nas palavras de Santuza Cambraia Naves¹⁷³:

“Os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes, sobretudo em “Desafinado”: no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra “desafino” ocorre, no plano da música, uma nota inesperada, que representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional. Outro procedimento que caracteriza as duas composições, colocando-as em correspondência com o tipo de sensibilidade da poesia concreta, é a maneira cool de se lidar com a temática amorosa. Em “Desafinado”, por exemplo, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se, na verdade, uma questão estética”.

Situação similar ocorre na canção *Samba de Uma Nota Só*. Enquanto a letra destaca a utilização de uma nota (“Eis aqui esse sambinha feito de uma nota só”), a melodia a acompanha, utilizando apenas uma nota. Quando é proposta a utilização de outra nota (“outras notas vão entrar”) o mesmo ocorre no plano musical. E assim por diante (“essa outra é consequência do que acabo de dizer”).

¹⁷³ NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit., p. 58

A canção, dividida na forma (A-B-A), traz na segunda parte, a retomada a crítica às abordagens tradicionalistas:

“Quanta gente existe por aí
Que fala tanto e não diz nada
Ou quase nada
Já me utilizei de toda a escala
E no final não sobrou nada
Não deu em nada”

Mais uma questão interessante, abordada pelos compositores, agora em *Desafinado*, é a utilização da linguagem conotativa como auxiliar para, mais uma vez de forma jocosa, lançar uma brincadeira remontando às transformações que afetavam sociedade daquele período. Assim as novas conquistas materiais da classe média são veiculadas na canção ao aludir à utilização de um equipamento importado, sofisticado, alvo do desejo daquela parcela da população carioca. A canção diz:

“Fotografei você na minha Rolleyflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão...”

Mais uma questão interessante na construção da canção é o recurso à dubialidade, gerando conflito sobre o real motivo/inspiração da canção. Paira no ar a dúvida se a composição trata de uma questão sentimental, quando os autores lançam mão dos versos:

“Só não poderá falar assim do meu amor
Ele é o maior que você pode encontrar, viu?
Você com sua música esqueceu o principal
É que no peito dos desafinados também bate um coração”

As interpretações da canção são distintas. O próprio Jobim declara que *Desafinado* sofreu críticas por conta de má interpretação. A canção trouxe desconforto, característica essencial de obras de vanguarda.