



Universidade Federal
de Campina Grande



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

**O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA: TOM JOBIM E A RELEITURA DAS
TRADIÇÕES MUSICAIS BRASILEIRAS**

DOUGLAS QUEIROZ

CAJAZEIRAS-PB

2019

DOUGLAS QUEIROZ

**O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA: TOM JOBIM E A RELEITURA DAS
TRADIÇÕES MUSICAIS BRASILEIRAS**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Profa. Dr^a. Viviane Gomes de Ceballos

CAJAZEIRAS-PB

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

Q384s Queiroz, Douglas.
O surgimento da Bossa Nova: Tom Jobim e releitura das tradições
musicais brasileiras / Douglas Queiroz. - Cajazeiras, 2019.
100f. : il.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.

1. Tom Jobim. 2. Bossa Nova. 3. Música Popular Brasileira - MPB. 4.
Musicalidade brasileira. 5. Modernidade. I. Ceballos, Viviane Gomes de.
II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de
Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 78(81)

DOUGLAS QUEIROZ

**O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA: TOM JOBIM E A
RELEITURA DAS TRADIÇÕES MUSICAIS BRASILEIRAS**

Aprovado em: 11 / 12 / 19



Prof.^a Dr. Viviane Gomes de Ceballos
(Orientadora)



Prof. Dr. Israel Soares de Sousa
(Examinador)



Prof.^a Dr. Mariana Moreira Neto
(Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Maria Lucinete Fortunato
(Examinadora)

Cajazeiras – PB

2019

Dedico a Noemi Queiroz (In Memoriam).

RESUMO

A música popular ao longo do século XX passou por grandes debates e transformações ao passo que toda a estrutura do Brasil estava imersa em várias conturbações sócio-político-econômicas. O nosso estudo busca compreender o processo das releituras e da modernização do Samba a MPB (aqui definido como conceito e não um estilo ou ritmo). Tal problema será trabalhado a partir das produções de Antônio Carlos Jobim, pois acreditamos que a trajetória e carreira deste compositor pode nos ajudar a refletir sobre as dissidências e múltiplas faces que permeiam o meio do Samba, passando pela Bossa Nova chegando á consolidação do termo Música Popular Brasileira a partir da década de 1970. As análises terão base nas canções de Tom Jobim (tanto anteriores quanto contemporâneas a bossa nova) enquanto fontes, servindo de fio condutor para nossa narrativa e argumentação. Metodologicamente nos pautaremos nas propostas de Marcos Napolitano (2002), para considerar “texto” e “contexto” e traças os paralelos e possibilidades de interpretação das canções, não só dentro do cenário musical, mas na amplitude e transversalidade da cultura e da arte dentro dos vários âmbitos da sociedade.

Palavras-Chave: História e Música, Modernização; Tom Jobim; Bossa Nova; MPB.

ABSTRACT

Popular music throughout the twentieth century suffered major debates and transformations while the whole structure of Brazil was immersed in various socio-political-economic turmoil. Our study seeks to understand the process of rereading and modernizing from Samba to MPB (here defined as a concept and not a style or rhythm). This problem will be addressed through the productions of Antonio Carlos Jobim, because we believe that his trajectory and career of him as a composer can help us to reflect on the dissent and multiple faces that permeate the middle of Samba, passing through Bossa Nova and consolidating the term Brazilian Popular Music from the 1970. The analyzes will be based on Tom Jobim's songs (both prior and contemporary to bossa nova) as sources, serving as a guiding thread for our narrative and argument. Methodologically we will be guided by the proposals of Marcos Napolitano (2002), to consider “text” and “context” and trace the parallels and possibilities of interpretation of the songs, not only within the musical scenario, but in the breadth and transversality of culture and art within from various areas of society.

Key-Words: History and Music; Modernization; Tom Jobim; Bossa Nova; MPB.

AGRADECIMENTOS

Ser gratos as pessoas que fazem parte de nossas vidas é um ato virtuoso, nada se constrói sozinho, sempre estamos cercados por alguém que atua direta ou indiretamente em nossa formação, tanto profissional, acadêmica, e especialmente enquanto pessoas. Nestas linhas não se expressam por completo a minha gratidão ou os sentimentos que possuo para com todos, e muito menos tantos indivíduos esplendidos que passaram por mim nestes últimos cinco anos de vida acadêmica, mas a todos meus sinceros agradecimentos.

Primeiramente agradeço a minha família, a todas estas pessoas que me deram apoio, que me incentivaram e me ajudaram, de coração, este trabalho é para vocês, a Gerlane Queiroz minha mãe amada, a Genilce Queiroz minha tia querida e a todas as pessoas especiais que compõem esta bela família, Maria de Fátima, Francimar, Janaina, Tatiane, Tatilene, Rafaela, Gabriela, Anderson, meu primo e irmão, Fabinho, e todos os pequenos da nova geração.

Aos meus amigos e amigas, mais que companheiros, irmãos e comparsas, eu agradeço por terem feito parte destes anos da minha vida, e por comporem memórias incríveis, com todos os pesares, perturbações e indecisões vocês fizeram a vida mais leve.

A meu grande irmão João Kaio, Marleide, Jaine, Lilian, Moab, Raquel, Miguel e Guilherme, agradeço a sorte que tive de conhecer vocês, levarei para sempre estas amizades que aconteceram de forma tão espontânea que nem lembro ao certo como, parece que sempre estiveram comigo, obrigado por tudo.

Aos melhores da turma 2015.1, Airton Garrido, Jorge Luiz, Higor Porfírio, Marilda Sarmiento, Ana Maria, Kaio Steffano, Maria Julia, Maria Thereza, Analia, Rafael, Gabriela, Greyce Kelly, Bruno Wesley, Amanayara Raquel e Joedna Rodrigues, grandes amigos, um brinde a todas as loucuras da vida, aos malucos de pedra que sempre estiveram juntos comigo na hora do aperto, obrigado pelas risadas enquanto nos apoiávamos e aconselhávamos, “vai dar certo”. vocês fizeram deste curso uma verdadeira experiência de vida para mim.

Aos mestres, que com muito carinho agradeço, um peso de um professor na vida de alguém é imenso, a Uelba minha primeira orientadora, obrigado pela inspiração e apoio ao tema desta pesquisa, devido às eventualidades da vida não pude prosseguir até o final comigo, mas sem este primeiro momento não teria sequer começado, a minha segunda Orientadora, Viviane Gomes de Ceballos, a sua dedicação ao ofício me inspira profundamente, uma profissional espetacular que tenho muito respeito, A Rodrigo Ceballos, sua empolgação ao dar aulas me motiva a ser melhor, A Israel Soares, empenhado, eficiente, compreensível e um grande professor, a Maria Lucinete Fortunato, que acompanhou a produção deste trabalho ao longo das disciplinas de projeto, a Mariana Moreira que muito me ensinou durante a organização da X SNH. A todos os meus profundos agradecimentos, que bom que a vida me levou a aprender com os melhores.

Por fim, para aqueles que dividiram bons momentos comigo, que fazem parte de boas lembranças e que só agregaram para minha formação, sintam-se agradecidos.

Mesmo que julgássemos a história incapaz de outros serviços,
seria certamente possível alegar em seu favor que ela distrai [...]
Pessoalmente a história sempre me divertiu muito.

Marc Bloch

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO I - UMA NOVA FORMA DE SE TOCAR O SAMBA	20
1.1. A origem e a modernização do Samba.	20
1.2. A formação de Tom Jobim: Entre o erudito e o popular	32
1.3. A boemia intelectual no cenário carioca	38
CAPITULO II - A ERA DA MÚSICA MODERNA E A ALVORADA DA BOSSA NOVA	44
2.1. Ruptura? O ultrapassado e o moderno em perspectiva	45
2.2. Chega de Saudade: O divisor de águas e as novas possibilidades	53
2.3. A Bossa Nova como sinônimo de moderno: Tom Jobim ganha espaço	63
CAPITULO III - TOM JOBIM E AS POSSIBILIDADES MUSICAIS PARA A MPB A PARTIR DA BOSSA NOVA	67
3.1. A Alvorada da Bossa: Tom Jobim e o cenário nacional – desenvolvimentista ...	67
3.2. Contrastes e novas fronteiras: A internacionalização da Bossa Nova por Tom Jobim e seus impactos	78
3.3. Os herdeiros da Bossa: Um processo constante de construção e a contribuição de Tom para o conceito de MPB	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
DOCUMENTÁRIOS E ENTREVISTAS	99
LISTA DE CANÇÕES ANALISADAS	100

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Anúncio de Fonogramas da Casa Edson. (Fonte: Caros Ouvintes Instituto de estudo de médias).	23
Figura 2. Pixinguinha e Tom Jobim. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).....	25
Figura 3. Ary barroso, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	34
Figura 4. Sergio Ricardo, Normando, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).....	40
Figura 5. Capa do disco Orfeu da Conceição – 1956 (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	42
Figura 6. Capa do disco Chega de Saudade. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim)..	54
Figura 7. Contra Capa do disco Chega de Saudade. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	54
Figura 8. Capa do disco Caricia (1958) de Silvia Telles. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	55
Figura 9. Capa do Disco Amor de Gente Moça (1959) de Silvia Telles. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	55
Figura 10. Capa do Disco Canção do Amor Demais (1958) de Elizete Cardoso. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	58
Figura 11. Contra Capa do Disco Canção do Amor Demais (1958) de Elizete Cardoso. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).....	59
Figura 12. Vencedora do Concurso Miss Brasil 1960. (Revista O Cruzeiro, 21/05/60). 64	
Figura 13. Propaganda de Máquina de Lavar. (O Cruzeiro, 16/04/60).	65
Figura 14. Propaganda de linha vestuário. (Revista O Cruzeiro, 06/05/61).....	65
Figura 15. Figura 14. Oscar Niemeyer e Tom Jobim em Brasília, 1960. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	72
Figura 16. Capa do LP Sinfonia da Alvorada - 1961. (Fonte: Museu Virtual Brasília). 73	
Figura 17. Cynara e Cibele interpretando Sábia de Tom Jobim e Chico Buarque no III FIC. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).	91

INTRODUÇÃO

O estudo da música brasileira é algo para mim anterior a minha própria formação enquanto historiador. Como estudante de música e teoria musical tive bastante envolvimento com a produção da canção no Brasil e de sua complexidade como tradição musical. Entretanto, o recorte feito é um tanto específico, quando apontados nomes e ritmos já demarcados de clássicos dentro da “evolução da música”, como Heitor Villa Lobos, o Samba, especificamente as obras de Ary Barroso, a Bossa Nova como expressão de alto requinte, com um enfoque didático na obra Jobiniana e a MPB como um todo, sendo esta o ápice da técnica e sofisticação.

Embora a música brasileira não siga uma escala ou gradação evolutiva, mas sim um grande emaranhado com diversas dissidências, uma verdadeira árvore com vários ramos que se direcionam para pontos distintos, muitas vezes é tratada como se fosse delimitada a determinados momentos e compositores específicos. O que passou a me intrigar, visto que, inevitavelmente, sempre se é feita uma revisão e apropriação da produção musical anterior para uma nova formatação, que se trata de uma releitura em um novo contexto.

Assim o interesse em se analisar este processo que se dá do Samba à MPB por meio de uma perspectiva historiográfica e mais acurada me pareceu atraente e capaz de proporcionar uma pesquisa que contribuísse para um ampliação da visão de práticas tão cotidianas como a música em um contexto maior, de suas inúmeras conexões e ligações com diversos campos que formam a sociedade e sua vasta dimensão.

E é a partir deste mundo repleto de sons e imagens, dos quais cotidianamente impregnam a nossa realidade e que nós traduzimos e interpretamos muito do que está a nossa volta. Mas para além das questões meramente sensoriais, o ser humano passou a padronizar e organizar tais sons de forma a gerar o que eventualmente passou a chamar de “Música” e a utilizá-la em seus rituais, comemorações e festividades. Por meio dela é possível traduzir sentimentos. Desta forma a música está ligada ao cotidiano de diversas comunidades de maneiras diferentes, das quais podemos observar e compreender determinadas experiências coletivas ou individuais na maneira como estas a expressam. Napolitano nos diz que:

Cada vez mais, tudo é dado a ver e ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas ou comuns. Esse fenômeno já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX. As fontes audiovisuais e musicais ganham crescente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico, são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras. (NAPOLITANO; Marcos. 2008, p. 335).

E de fato a música, especialmente a popular, durante o século XX tem sido um veículo de ideias, transmissora de utopias, da realidade social de determinados grupos, geradora de inúmeros debates, e meio de expressão, lutas e resistência. As possibilidades de análise e estudo são infindáveis. Especialmente no Brasil, a música popular passou por diversas mudanças, não só em suas estruturas rítmicas, mas também em seu lugar social e até de atuação na vida cotidiana. Este trabalho tem por intenção estudar o processo da modernização e transformação do samba, e tendo movimento bossanovista como um de seus dissidentes e posteriormente dando início à sigla MPB enquanto movimento bastante específico. Além do recorte temporal, que permeia a década de 1940 até meados de 1970, optamos também por refletir sobre a trajetória de uma personagem que parece emblemática pode nos ajudar a pensar este período através suas obras: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, mais conhecido como Tom Jobim.

Este personagem nascido em 25 de janeiro de 1927 falecendo em 08 de dezembro de 1994 tem uma trajetória bastante intrigante dentro do cenário musical. Tendo sido um dos maiores compositores brasileiros e de acordo com a revista *Rolling Stone*¹ está dentre os maiores nomes de maestros da segunda metade do século XX no mundo, além de ser um dos criadores e propagadores do “movimento Bossa Nova”. Em torno de sua figura foram criados diversos discursos que dotaram-no de uma aura de genialidade, especialmente no que se refere ao grau de elevação da música popular e da vendagem de discos brasileiros após suas composições serem interpretadas no exterior.

¹ De acordo com Tales Gubes Vaz, A Rolling Stone foi fundada em 1967 por Jann Wenner, os seus conteúdos eram inicialmente voltados para o Rock and' Roll e algumas matérias voltadas dentro do movimento Hippie dado o aumento da chamada contracultura, especialmente com o festival deWoodStock, mais tarde a partir de crises financeiras a revista se ampliou e passou a trabalhar com diversos gêneros e com as diversas dinâmicas que se envolviam no mundo musical . (VAZ,TalesGubes. 2008, p 25 a 27).

Além disto, sua carreira se dá por determinados momentos específicos pelos quais buscamos justamente analisar, como o processo de modernização² que atinge desde o Samba e todos seus desdobramentos no contexto do governo Vargas, passando para o movimento bossanovista durante o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck e culminado na construção da sigla MPB (Música Popular Brasileira). Portanto será a partir da análise de suas canções que balizaremos o nosso estudo e em torno de sua carreira que vamos adicionar mais uma camada de sentido a sua contribuição neste processo de transformação da música popular e as suas influências deixadas para a MPB.

Estas reflexões nos aparecem em volta de uma grande complexidade, visto uma grande variedade de conexões, encontros e desencontros, a pluralidade do próprio momento histórico em si, bem como a própria dimensão da cultura se tratar de um organismo vivo que se transforma continuamente e de forma gradativa, especialmente com a velocidade que a sociedade moderna passou a se ressignificar, de acordo com Berman:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades [...]. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”. (BERMAN, Marshall. 1986, p. 15).

² A *Modernização* aqui compreendia neste trabalho da-se a partir da linha explicada por Marshall Berman (1986) onde ele explica que a *Modernização* é um processo sócio – econômico que se constrói a partir de projetos tanto políticos quanto culturais, gerando a *Modernidade*, que ele define como uma etapa histórica onde as práticas simbólicas são renovadas.

É nesta perspectiva de avanço e busca pelas inovações dentro e fora das propostas da modernização, não só no Brasil, mas fortemente em toda a América Latina, que outros setores que não somente aqueles ligados a industrialização, mas também a arquitetura, as artes plásticas e cênicas, a literatura e a música, passaram a se tomar desta mesma ideologia. Assim os artistas viam a necessidade de se incorporarem aos novos contextos sociais. Desta forma a busca do *Moderno* invade o pensamento dos intelectuais e também das camadas populares, gerando um cruzamento sócio – cultural entre o tradicional e o moderno (CANCLINE, Nestor García. 1998).

Sabendo que o nosso objeto de estudo está imerso neste contexto procuramos delinear os processos que se construíram e que tomaram densidade dentro da reinterpretação da música brasileira por Tom Jobim. Mas não de forma isolada, para isso precisamos entender como se configura a própria dinâmica que as tradições musicais tomaram ao longo do século XX.

Observando de forma rápida a sensação que temos, seja pela técnica ou pela forma poética das letras, ficamos com a impressão de que ha mudanças muito bruscas entre os ritmos com o passar das décadas, entretanto elas não se mostram tão incisivas quando analisadas de maneira mais panorâmica e a reelaboração que elas adquirirem mostram uma constante reinterpretação para um novo contexto, mas buscando permanecer uma dada brasilidade presente. Para isso, nos apropriamos do conceito de *Tradições Inventadas*, de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, para a dimensão da música popular onde compreendermos haver determinada ligação de “novas” tradições com uma permanência artificial com o passado histórico para manter um caráter de continuidade.

[...] na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social. (HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. 1984, p. 10).

Neste ponto iremos problematizar os discursos sobre o “Samba Autêntico”, denominado assim por folcloristas, críticos e artistas, como Edison Carneiro e o próprio José Ramos Tinhorão, sambas estes que foram gravados a partir de 1927 com a captação elétrica, que possibilitava gravar com instrumentos percussivos, embora os primeiros sambas tivessem sido gravados com instrumentos de sopro, devido à limitação do sistema rudimentar fonográfico da época.

Assim o que seria conhecido como Samba de raiz, autêntico e originário dos morros e dos escravos, era na verdade deslocado temporalmente destes personagens que serviram de embrião para este ritmo, tanto na forma como em uma nova concepção do gênero. É também nesta mesma medida que podemos creditar a nova tecnologia de gravação elétrica à possibilidade dos compositores da época de buscarem um reencontro com os batuques africanos, pois com novas formas de gravação era possível se captar mais sons de diversos instrumentos que não eram possíveis anteriormente, como os percussivos que são bastante expressivos no samba, como abordado por Napolitano:

[...] quando surge a gravação elétrica, seria impossível a captação de timbres que não fossem os mais potentes e agudos. A sutileza rítmica dos vários instrumentos de percussão, estes sim, base da tradição africana no “batuque”, chegou ao disco graças às novas possibilidades de registro sonoro. (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 35).

É esta incorporação de elementos já não mais usados da tradição musical que passaram a ser novamente viáveis graças ao avanço tecnológico que os novos compositores puderam revisar e reencontrar tais aspectos desta tradição. Sobre isto Hobsbawm e Ranger nos explicam que:

Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. As vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais - religião e pompa principesca, folclore e maçonaria (que, por sua vez, é uma tradição inventada mais antiga, de grande poder simbólico). (HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. 1984, p. 14).

Compreendendo isto e para nos localizarmos temporalmente e entendermos a construção dos diversos ritmos brasileiros neste contexto usaremos José Ramos Tinhorão com a **História Social da Música Popular Brasileira** (1998) de base, especialmente na formação do samba, onde ele nos apresenta um panorama geral da musicalidade brasileira desde a época da colônia, passando pelo Império e chegando até a República, sendo este um dos trabalhos primários dentro deste campo no Brasil. Além deste teremos como suporte Magno Bissoli Siqueira que trabalha no seu livro **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas o processo de transformações sociais do samba na primeira metade do século XX** (2012), estes nos darão suporte para o entendimento sobre a gênese da formação do samba, necessário para mapear seus futuros estilos variáveis.

A partir deste ponto algo que nos servirá como base de argumentação para explorar a releitura de Tom Jobim a cerca da música popular será sua própria formação, onde investigaremos como se dá sua concepção de música passada para suas composições, o que o encontro de uma escola erudita com a popular poderia resultar como produto? Os primeiros anos de sua carreira e de suas obras³ do período pré-bossa nova e depois no período da MPB nos aproveitaremos das análises de Fábio Guilherme Polleto, tanto em seu **Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958** (2004) quanto **Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira 1963-1976** (2010). Suas perspectivas seguem a partir da promoção das obras de Tom Jobim para a consagração deste compositor enquanto músico moderno.

[...] a análise musical das obras selecionadas, inseridas em um contexto de época, com as diversas avaliações organizadas historicamente em torno delas. A comparação acreditamos, pode revelar as bases que informam os juízos de valor em cada época, e que atuam decisivamente na consagração de determinados repertórios e/ou no esquecimento de outros. (POLETO, Fábio Guilherme. 2004, p. 6).

³ Vale ressaltar que mesmo antes da própria bossa nova passaram a ser englobada neste estilo, dando-nos a entender que a bossa nova é primariamente um conceito artístico antes mesmo de um ritmo bem definido, como por exemplo, nas canções Hino ao Sol (1956) e Foi a Noite (1956).

As análises das canções e das obras de Tom Jobim terão como principal foco o seu contexto, para que, embora existam diversos aspectos subjetivos, possam nos revelar mais sobre como a canção e o cenário musical se comporta em cada momento relativo a conjuntura. Metodologicamente, trabalhar a música como fonte requer algumas sensibilidades, para aproveitarmos melhor aquilo que elas podem nos “dizer”, além da letra seus demais componentes constroem toda sua gama de sentido, como a instrumentalização e em alguns casos a interpretação, Napolitano salienta que:

[...] Neste sentido, é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e, ao mesmo tempo, “criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação” (MORAES, 2000, p. 210 (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 73).

Além da fonte puramente bruta é necessário localizá-la no contexto de divulgação e veiculação destas mídias em sua época, os discursos produzidos em torno delas, os seus compositores, sua inserção nas diversas esferas da sociedade e seus impactos diretos ou indiretos. Neste ponto se inserem:

[...] os agentes e instituições formadoras do “gosto” e das possibilidades de criação e consumo musicais que formam um “contexto imediato” da vida musical de uma sociedade, cujo pesquisador deve articular ao contexto histórico mais amplo, ou seja, às grandes questões (culturais, políticas, econômicas) do período estudado. Em linhas gerais, estes elementos formam uma “esfera pública” da experiência musical, definindo as bases culturais da criação, da circulação e do consumo musical. Este tipo de abordagem exige uma coleta minuciosa de dados e fontes, não só quantitativas, mas sobretudo, qualitativas. (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 89).

Desta forma, com a devida seleção do material, levando em consideração a dupla natureza das canções (Música e Letra), e analisando-as a partir de sua contextualização nos diversos parâmetros possíveis é que procuramos inseri-las nas discussões de cada capítulo. No primeiro capítulo, intitulado “Uma nova forma de se tocar o samba”, fazemos uma discussão acerca do processo de construção e início da modernização do Samba, passando pela trajetória de Antonio Carlos Jobim em seus anos iniciais como artista e das influências por ele adquiridas que serão de suma importância para a sua composição, finalizando com a formação de músicos e intelectuais cariocas que juntos começaram a se destacar no meio musical como compositores modernos.

No segundo capítulo, intitulado “A era da música moderna e a alvorada da bossa nova”, problematizamos a bossa nova, produto destes novos atores sociais do cenário musical, enquanto uma ruptura ou inovação deslocada de um contexto prévio e um processo que a resultou, seguindo a uma análise da canção tida como inaugural da bossa nova o *Chega de Saudade (1959)*, que nomeia também o próprio disco, de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, finalizando com a expansão de figura de Tom Jobim enquanto maestro/compositor.

No terceiro e último capítulo, “Tom Jobim e as possibilidades musicais para a MPB a partir da bossa nova”, analisamos tanto o destaque de Tom Jobim no cenário brasileiro com a bossa nova já enquadrada na concepção do desenvolvimentismo do governo JK a partir da *Sinfonia da Alvorada (1961)* e posteriormente com a sua participação e influência na internacionalização da música brasileira no exterior, concluindo com as suas contribuições e de como as suas composições se tornaram base para a construção da MPB.

CAPITULO I

UMA NOVA FORMA DE SE TOCAR O SAMBA

"Resolvi mudar de vida, de repente. Para ser bicho diurno, arranjei emprego na Continental Discos. Levava a minha pastinha, com algumas partituras. Alguém cantava uma música, batendo na caixa de fósforo, e eu punha a melodia no papel". (JOBIM, Helena p.85).

Neste primeiro capítulo, iremos fazer um mapeamento da trajetória de Antonio Carlos Jobim para identificarmos as principais influências musicais que iriam leva-lo a determinados métodos de composição, bem como a forma como ele pretendiam inserir novas fórmulas na música brasileira.

Em princípio se faz necessário entender o contexto que gestou o Samba e as inúmeras facetas que já cercavam este ritmo e de como processualmente, seja por pequenas cisões, modificações, ampliamentos, misturas, que se deram dentro da modernização e suas novas demandas, ele se reconfigurou e tomou outras formas. Dada a grande extensão de conteúdo e possibilidades que o Samba possui de debates na primeiras décadas do Século XX afunilaremos as discussões para as ideias centrais do nosso estudo.

Neste sentido esse processo que se inicia por volta a década de 1930 se arrasta e no decorrer novos atores vão surgindo, como o próprio Tom Jobim que vai se apropriando e atuando dentro destas reformulações da música brasileira, o que leva ao movimento bossanovista e posteriormente ao que se conhece hoje por MPB.

1.1. A origem e a modernização do Samba.

Do final do século XIX até a primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, vários estilos e gêneros musicais se formaram, se modificaram, ganharam corpo, e deram origem a outros subgêneros e variações. Este é um ponto, como apontado por

Marcos Napolitano, que podemos denominar como tendo sido uma das grandes fábricas musicais do Brasil naquele período.

[...] o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical (casas de edição, gravadoras, empresas de radiofonia). Esse encontro não foi apenas interclassista e interracial (apesar de todas as tensões e exclusões socioculturais inerentes a uma sociedade desigual, como a brasileira). Foi também interregional: primeiramente, os escravos (que se deslocaram da Bahia para o Rio, após o século XVIII, e do interior para a capital, após a abolição), seguidos, num outro momento, da migração interna de nordestinos, em sua maioria camponeses, retirantes, que vieram para o Rio (e para São Paulo) após a década de 30 e 40. (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 40).

Com a inserção cada vez maior dos músicos populares dentro dos teatros de revista⁴, as produções musicais aumentavam exponencialmente, principalmente com a logística que se formava. Peças famosas acabavam por divulgar certas músicas contidas em seus números, e vice-versa, já que músicas consagradas atraíam mais espectadores.

Não se tratava ainda de algo estruturado e definido como a *Indústria Cultural*⁵ contemporânea, mas os primeiros passos dos músicos populares que já buscavam atingir cada vez mais as camadas sociais, adequando as suas composições ao gosto das massas. Esta demanda cada vez maior se dava principalmente pelas rápidas mudanças e agitações no cotidiano provocadas pela modernização. Dessa forma, pouco a pouco, a música se tornava um produto comercializável que poderia inclusive ser gerada e pensada com esta finalidade.

Maestros como Paulinho Sacramento (ligado aos velhos chorões), Assis Pacheco, José Nunes, Luz Júnior, Bento Moçurunga, Sá Pereira, Roberto Soriano e o espanhol Bernado Vivas, além de muitos outros de menor produção, tentaram conciliar durante mais de trinta anos centenas de partituras em

⁴Os teatros de revista eram espetáculos que faziam alusões a fatos recentes ocorridos na sociedade, feito de composição crítica e cômica, parodiando as situações do cotidiano (RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques, COLLAÇO, Vera. 2008).

⁵A indústria cultural é um conceito para explicar como se constitui o monopólio e o controle da produção e comercialização dos meios culturais no capitalismo (COELHO, Cláudio Novaes Pinto. 2002)

que esgotavam a imaginação em *ouvertures* e apoteoses, com essa nova exigência de criar tangos e maxixes para atender a fome de ritmo das primeiras gerações de cariocas sugestionadas pela trepidação dos bondes, dos automóveis e das novas formas de diversões de massa, como o futebol e o cinema. (TINHORÃO, José Ramos. 1998, p. 241).

Será a partir de 1902 que a música urbana popular encontrará outras alternativas para a sua veiculação com a fundação da Casa Edson, por Fred Figner, que trouxe o primeiro sistema de gravação, o registro fonográfico:

[...] o “Graphophono ‘Mignon’, modelo aperfeiçoado e lindíssimo aparelho em aparência, sólido em construção, de corda contínua, montado em uma caixa elegante, importado da América do Norte, [com] diafragma reprodutor com ponteiro de safira” (idem). Mesmo com o desafio de examinar o catálogo apenas pela sua capa, é possível obter pistas cruciais sobre as estratégias de atuação de Frederico Figner no mercado musical e de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro. O graphophone era uma máquina falante modelo tipo “L para a transmissão de voz, [por meio de] uma pequena corneta, um tubo duplo de borracha para o ouvido”. (GONÇALVES, Eduardo. 2011, p. 111).

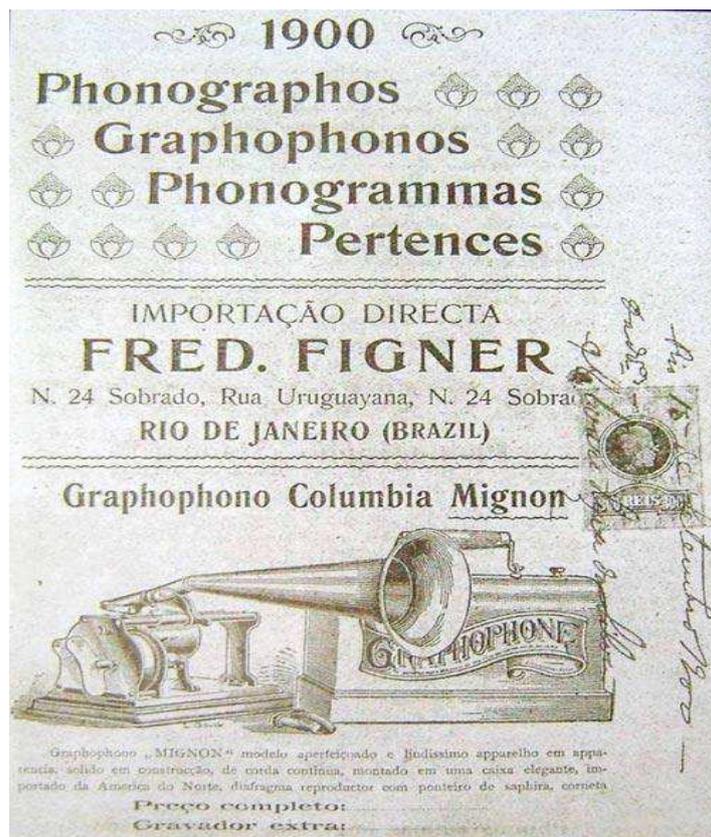


Figura 1. Anúncio de Fonogramas da Casa Edson. (Fonte: Caros Ouvintes Instituto de estudo de médias).

Embora o sistema de captação apresentado naquele momento fosse bastante rudimentar, possibilitou uma maior diversidade de músicas no cotidiano da época. Valsas, modinhas, operetas, lundus e o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone* (1917) de Donga, já registrado com a devida nomenclatura, começam a aparecer e a serem lançados construindo os prelúdios de uma indústria fonográfica. Para Napolitano, este ato teve uma implicação não apenas simbólica, mas também comercial, uma vez que:

[...] quando Donga registrou a música “Pelo Telefone”, colocando-lhe o rótulo de “samba”, ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original” (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967). (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 50).

Este termo, que foi utilizado por Donga, *Samba*, é originário da Bahia do século XIX e usado para se referir às danças dos escravos. Sabendo que após as migrações dos ex-escravos da Bahia para o Rio de Janeiro durante todo o período da 1ª República em busca de trabalho, o número populacional dobrou em poucos anos, “fazendo-a passar de 522, 651 habitantes em 1890 para 1, 077, 000 em 1918” (TINHORÃO, 1998). Assim a Capital Federal passou a conter um dos maiores contingentes da população negra do Brasil.

Com este crescimento populacional, as camadas mais pobres se organizaram nos morros dando início à construção das favelas. As comunidades baianas que se realocaram nos morros passaram a se organizar em volta das chamadas “Tias”, figuras centrais da comunidade, que tidas como as grandes sábias, se responsabilizavam em cuidar e acolher a população, seguindo uma lógica e ordem familiar matrilinear (Essa ordem é presente na hierarquia do Candomblé da qual eram também sacerdotisas e mães de santo). Elas eram assim a ponte principal para o agrupamento da cultura local, visto que havia uma repressão muito forte as reuniões de batuque e rodas de capoeira, as casas das Tias Baianas tornaram-se um ponto seguro para o divertimento da comunidade além de preservarem viva a sua cultura.

Outro fator importante para a agregação destas comunidades em torno das tias baianas era a “filiação étnica” (Velloso, Mônica Pimentel, 1989), onde a noção de parentesco extrapolava o âmbito biológico, desse modo, os laços culturais e religiosos eram mais fortes, principalmente no que diz respeito à criação dos filhos, que se dava por toda a comunidade em conjunto, um bom exemplo destas sociabilidades era:

A famosa casa da tia Ciata, situada no pedaço baiano, também reúne música, dança, culinária e religião. Local de encontros, cura, conversas, criatividade e trabalho: um "verdadeiro microcosmo do universo" onde se processam as mais variadas atividades e saberes. Entre os freqüentadores da casa estavam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres. Alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e O assíduo cronista Francisco Guimarães (Vagalume), tornariam conhecido o pedaço. (VELLOSO, Mônica Pimenta. 1989, p. 10).

Assim podemos apontar como uma das bases fundamentais dentro da constituição do samba todo este desenvolvimento e circularidade em torno das Tias Baianas. E é justamente nestes “Terreiros” que aparecerão as primeiras composições de sambas, mais especificamente, na casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, com a primeira geração de sambistas como Donga, Pixinguinha, João da Bahia, além de grupos musicais como os Oito Batutas e Os diabos do céu (NAPOLITANO, Marcos. 2002.). Suas primeiras composições, até meados da década de 20 ainda trarão marcas presentes do choro e do maxixe, ritmos que eram muito fortes na produção musical brasileira desde o final do século XIX.



Figura 2. Pixinguinha e Tom Jobim. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim)

A partir da década de 20 teremos uma série de mudanças no ritmo do samba, desde sua estrutura rítmica propriamente dita até a sua conceituação e definição enquanto estilo musical e seu lugar social, até certas dicotomias geradas durante o período do Estado Novo, tendo este ápice entre as décadas de 1940 e 1950. Será também neste intervalo que haverá a busca pela definição de que seria o samba em “essência”, o que gerava debates entre Donga e Ismael Silva, ao mesmo tempo em que entre estas tentativas de categorização se destacavam novos personagens como João Barbosa da Silva (Sinhô), Noel Rosa, Alcebíades Maia (Bide), Armando Viera,

Almirante entre outros, cada um com sua singularidade dentro deste cenário e nicho musical.

Até os anos 30 embora houvesse entre esses sambistas a discussão do que seria ou não o “verdadeiro samba”, não havia distinções definitivamente marcantes ou muito destoantes em suas obras. Contudo, será na passagem da década de 30 a 40 que o samba apresentará duas “vertentes”, o “Samba de Morro” com um andamento mais rápido e acentuado, e o “Samba de Asfalto” com um enfoque maior em sua melodia do que na harmonia⁶, tendo especialmente como maiores representantes Ismael Silva e Noel Rosa (NAPOLITANO, Marcos. 2002).

Também será neste período, durante o Estado Novo de Vargas que, sustentado em uma política trabalhista e nacionalista, se iniciará uma preocupação com as veiculações musicais e artísticas, principalmente com o samba. A esta altura, o samba já era o carro chefe da música popular no rádio e era responsável pelas grandes vendas no mercado dos discos, sem mencionar a fundação das escolas de samba por Francisco Alves e Mário Reis. É nesse momento de efervescência da música popular que é criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) a fim de fiscalizar e avaliar tudo o que se dizia respeito das áreas da comunicação.

Em nome de valores políticos, ideológicos, religiosos e morais, os representantes do regime justificaram a proibição ou a valorização de produtos culturais. O poder político definiu, em última instância, o que deveria ser produzido e incentivou certas obras em detrimento de outra. A defesa da intervenção estatal na cultura, entendida como fator de unidade nacional e harmonia social, caracterizou esse período. A cultura foi entendida como suporte da política e nessa perspectiva, cultura, política e propaganda se mesclaram. (FERREIRA, Delgado. 2007, p.125).

Para o governo Vargas seria prejudicial que os sambas-canção continuassem a ser transmitidos com letras que exaltavam a vida dos “Malandros e dos Boêmios”⁷,

⁶ A melodia trata-se de sons individuais com determinada temática sonora dentro uma música, como a própria voz ou solos de um instrumento. A harmonia é a junção de várias melodias formando uma coerência e coesão musical destes sons.

⁷ Embora estes termos sejam confundidos muitas vezes como se ambos fossem sinônimos, eles possuem algumas características diferentes quanto ao seu lugar e atuação social. De acordo com Uelba Alexandre do Nascimento: o malandro é aquele que não tem um trabalho formal ou não trabalha e que frequentemente está às voltas com a polícia, pois vive de cometer pequenos ou grandes delitos, quando não está associado diretamente com a prostituição, exercendo a função de cafetão ou de gigolô

figuras que se mostravam totalmente apostas aos novos padrões que se procuravam estabelecer, visto que até então o trabalho sendo tido como algo negativo mudava-se de perspectiva, o trabalhador seria a peça fundamental para o projeto de nação que se estava sendo pensado e o trabalho algo que dignificava e honrava o ser humano.

[...] o enfoque da militarização do corpo, higienizado e eugenizado, era percebido enquanto instrumento de transformação do corpo social. Pontualmente, registrou-se a preocupação com o corpo enquanto instrumento de trabalho. É preciso demonstrar como essa ocorrência não era nem episódica, nem acidental; o cuidado com a militarização do corpo que trabalha constitui o eixo das preocupações daqueles que desejavam a própria corporização da ordem social, o que os levava a reelaborarem intelectualmente a condição de quem trabalha e reverem as suas implicações sociais mais amplas. Particularmente, transformar o trabalhador em soldado do trabalho atendia aos objetivos de ampliação progressiva da produtividade. (LENHARO, Alcir. 1986, p. 41).

Logo a partir da disciplinarização, tanto dos corpos quanto da mentalidade, tendo principalmente a juventude como alvo para se tornar uma grande massa de trabalhadores que teriam a consciência de que o avanço da nação se daria por este meio, onde cada trabalhador era uma peça de uma engrenagem para o funcionamento geral da nação, balizada especificamente em três pontos, Deus, Pátria e Família. Portanto músicas como *Lenço no Pescoço* de Wilson Batista, em 1933, gravada por Silvio Caldas, foram obviamente censuradas, pois, como podemos ver no teor de sua letra, aparece uma expressividade clara pelo estilo de vida boêmio, contrário totalmente ao projeto de nação.

Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando

Lenço no pescoço / Navalha no bolso

Eu passo gingando / Provoco e desafio

Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio

(NASCIMENTO, 2007). O malandro, nos dizeres de Maria Regina Ciscati (2000), é aquele que gosta de levar vantagem em tudo. O boêmio é aquele que gosta da noite, que vive da noite e que faz dela sua companheira. É o frequentador assíduo dos bares e cabarés, mantém vários laços de amizade e solidariedade com prostitutas e cafetinas, ou tendo casos amorosos com elas. É aquele que gosta de cantar, dançar ou tocar músicas, declamar poesias ou simplesmente, admirar a noite, e com ela, as canções, as bebidas, os ambientes, as amizades e as mulheres (TELES,1989).

Sei que eles falam / Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê
Eu sou vadio / Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção
Comigo não / Eu quero ver quem tem razão
E eles tocam
E você canta
E eu não dou
 (Grifo nosso)

Em compensação, após a instalação da censura com o DIP, alguns músicos utilizavam-se de estratégias para burlar o sistema. O uso de mensagens de duplo sentido ou mesmo com vias de contextualização múltiplas, pareciam ser uma estratégia válida; já outros devido a pressão exercida pelo DIP passaram a aderir e fazer determinadas propagandas e exaltações ao trabalho, como no caso de uma outra composição também de Wilson Batista e interpretada por Ataulfo Alves, *Bonde de São Januário* de 1940:

Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário / Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar / Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro / Vejam vocês:
Sou feliz, vivo muito bem /A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem

Curiosamente, em sua primeira versão a letra possuía outra roupagem, porém com a censura do DIP ela foi mudada para a versão final e definitiva. Inicialmente ao invés de “mais um operário” se tinha a frase “mais um sócio otário”, comparando o trabalhador deste período a um indivíduo ingênuo e tolo que segue o ritmo do labor diário.

O bonde de São Januário
leva mais um sócio otário,
Sou eu que vou trabalhar
 (Grifo nosso)

Outro fator a ser percebido além da letra é como a harmonia foi criada, ela é focada em padrão acelerado e repetitivo, inconscientemente simulando uma rotina, um movimento constante que faz lembrar a quem escuta um ambiente agitado como o das fábricas e metrô, por exemplo. Com isso podemos perceber e pontuar como a música popular passou a repercutir em outras esferas da vida social com muito mais força. Diferentemente de ritmos como o lundu e o maxixe que causavam repercussões com as instituições religiosas e famílias tradicionais devido a sua sensualidade expressiva (TINHORÃO, 1998), o samba adentrava também nas discussões políticas e acadêmicas da época.

Neste mesmo período debates sobre a identidade nacional e suas tradições folclóricas estavam em voga e permeavam diversos setores da sociedade brasileira, desde os jornalísticos, literários, acadêmicos, musicais e políticos. Todos pareciam estar à procura do que marcaria a brasilidade autêntica, e, neste ponto, o samba passa a ser visto e incorporado nesta categoria, especialmente o “Samba de Eustácio” situado entre a década de 20 e 30, por ter sido um dos principais estilos usado para compor o formato das futuras escolas de Samba do Rio e posteriormente em São Paulo pelos seus fundadores, portanto a ideia de que este seria o samba raiz se tornou forte graças a esta grande influência de compositores nas escolas de samba, como apresentados por Napolitano:

Seus primeiros compositores foram os “bambas” Ismael Silva, Alcebíades Maia Barcelos (Bide), Armando Vieira Marçal, entre outros. Aliás, estes sambistas também passaram a transitar no mundo do rádio e do disco, levando o samba para dentro da incipiente indústria musical de meios elétrico-eletrônicos de maneira definitiva. Ao mesmo tempo em que suas músicas eram gravadas por nomes consagrados como Francisco Alves e Mário Reis, ídolos do mundo do rádio, eles eram os responsáveis pela fundação das Escolas de Samba, entidades que passaram a ser o eixo sociocultural, uma determinada leitura da tradição musical carioca. (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p. 35).

Tais discursos marcaram fortemente o pensamento da época e da posterioridade, na medida em que os ritmos anteriores aos percebidos dentro de uma gradual evolução

até o “Samba de Raiz” se fazer expressão máxima da identidade brasileira e aqueles que surgiram posteriormente seguiam-se numa escala de adulteração do que seria este samba original.

Evidentemente com a política da “Boa Vizinhança” que se permeou entre a década de 1930 e 1945 alguns ritmos musicais foram importados para o Brasil, com a finalidade de “aproximarem” as culturas. Estilos como o bolero, mambo, rumba, pop e principalmente o jazz, que agradou o gosto das elites, passaram a fazer parte da vida musical brasileira. Com esta inserção de novos ritmos dentro do “mercado musical moderno”, teremos o processo de hibridização das culturas (CANCLINI, Néstor Garcia. 2003), onde surgiram sambas-canções bolerizados, sambas jazzísticos, sambaladas, entre outros, e com isto a aversão radical a estas misturas de ritmos brasileiros e estrangeiros.

Logo folcloristas e artistas ligados as correntes do “samba de raiz” recusaram as novas propostas, que retiravam a autenticidade da música popular com as influências norte e sul – americanas. O esforço intensificado de retomar o auge dos sambas e artistas do período entre 20 e 30, que passou a ser conhecida como “era de ouro do rádio”, especialmente por Almirante e Lúcio Rangel, deram o *status* de tradicionalidade e de uma música localizada no tempo e espaço como sendo um patrimônio cultural a ser preservado, alcançando novamente o gosto popular, principalmente com o “I Festival da Velha Guarda”, na Record em 1954 (NAPOLITANO, Marcos. 2002). Algumas letras retratavam bem a visão de músicos mais tradicionais da época como o samba-canção *Tempos idos* de Cartola e Carlos Cachça, em 1966.

Os tempos idos Nunca esquecidos / Trazem saudades ao recordar /
É com tristeza que eu relembro / Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze / Testemunha ocular
E perto dela uma balança / Onde os malandros iam sambar
Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou
Já não pertence mais à Praça / Já não é mais samba de terreiro
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro / E muito bem representado
Por inspiração de geniais artistas / O nosso samba, humilde samba
Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal

*Depois de percorrer todo o universo / Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty*

(Grifo nosso)

Em contrapartida, músicos como Johnny Alf e Dick Farney que dialogavam com os músicos estrangeiros passam a ocupar um maior espaço e notoriedade, como por exemplo, Farnésio Dutra e Silva, o Dick Farney, era conhecido como o Frank Sinatra brasileiro, é discutido por Sérgio Cabral devido a sua mudança de nome como uma forma de buscar uma autenticidade e aproximação com compositores norte-americanos, chegando a cantar algumas músicas em inglês (CABRAL, Sérgio. 1996).

Cabral ainda pontua que compositores já consagrados no cenário musical passaram a se adequar aos padrões das canções que tomavam o consumo popular, tais como Ary Barroso, Herivelto Martins, João de Barro, entre outros. Essas adequações aos sambas-canções “bolerizados” e com influências jazzísticas está no sentido de uma aceitação consciente para uma melhor inserção e manutenção do mercado. Fábio Poletto discute a partir da perspectiva de Sérgio Cabral que:

[...] o processo gerador de uma música moderna no Brasil iniciou-se ainda no começo dos anos 50 e desencadeou-se em função da atualização dos mecanismos de suporte e divulgação da cultura, notadamente com o surgimento dos discos 33’, Long Play e da TV, baseados na importação de tecnologias principalmente dos EUA. O autor sugere que, na esteira das modificações tecnológicas começava a ganhar força, por parte de compositores e instrumentistas, a idéia de modernização da música popular. (POLETTO, Fábio Guilherme. 2004, p. 35).

Podemos dizer que o processo da modernização da música popular no Brasil antecede ao início dos anos 50 como afirmado por Sérgio Cabral, porém é intensificado a partir deste período. A partir daí a ideia de modernização da música popular toma-se de um espectro de “sofisticação”, que é alcançado pela incorporação de novos padrões de gosto e pela hibridização com outros ritmos de matriz norte e sul-americanas, se readaptando cada vez mais ao conteúdo sócio – político – cultural proposto no Brasil.

Será neste cenário que toda uma geração de músicos e artistas em geral se formaram com o ideal de modernização⁸, tendo o apreço e admiração tanto pelos “clássicos brasileiros” de seu passado imediato, e paradoxalmente contemporâneo, ao mesmo tempo que procuram suprir as necessidades de sempre ter algo novo e sofisticado o que se era atrelado a idealização que isto era algo imbricado a modernidade, “uma música mais moderna” como diria o futuro bossanovista Roberto Menescal⁹.

Dentro desse contexto e com os mesmos anseios é que surgiu a figura de Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, com novas propostas de harmonização, arranjos e letras para a música popular, reflexo de uma grande diversidade de influências musicais, que gradualmente, aliado a outros compositores, alcançarão e darão à música brasileira o tão sonhado status de “música moderna” com o ápice do “movimento bossanovista”.

1.2. A formação de Tom Jobim: Entre o erudito e o popular

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim é natural do Rio de Janeiro, nascido no dia 25 de janeiro de 1927, filho de Nilza Brasileiro de Almeida Jobim e do funcionário do ministério das relações exteriores e também poeta Jorge Jobim. Ao completar um ano de idade seus pais se separaram e passou a viver com sua mãe e seu padrasto Celso Frota Pessoa.

O contato deste com a música deu-se desde sua infância quando em sua casa eram realizados encontros musicais feitos por sua avó e seus tios, que tocavam músicas de cunho erudito e popular. Seu primeiro contato com o piano aconteceu quando sua mãe necessitou alugar um para as aulas de música e balé em seu colégio Brasileiro de Almeida, recebendo incentivo de sua mãe para dedicar-se ao instrumento, porém

⁸ De acordo com as concepções de Marshall Berman (1986), uma das características da modernização é a quebra ou tentativa de antigas praticas e modelos, dentro de novas estruturas com um teor mais acelerado e dinâmico.

⁹ Coisa Mais Linda – Histórias e Casos da Bossa Nova, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDS&t=5730s>. Acesso em: 10/05/2018.

relutava, pois o considerava coisa de menina e preferia jogar bola na praia, como afirmado por ele em um dos últimos documentários produzidos sobre sua trajetória¹⁰.

Com o crescente aumento de interesse do filho pelo piano, Dona Nilza contratou aulas particulares com o professor alemão Hans Joachim Koellereuntter. Com o passar dos anos Tom Jobim decidiu estudar com outros professores como Tomás Teran, Alceu Bocchino, Paulo Silva, o maestro Leo Peracchi e Lúcia Branco que o instruiu utilizando-se de autores franceses como Claude Achille Debussy e Joseph Maurice Ravel. Nesta época Tom já tocava em bares e boates e tinha um grande contato com a música popular ao mesmo tempo em que estudava música erudita. Após um exercício requerido pela sua professora Lúcia Branco ela o incentivou a ser compositor depois de observar uma valsa composta por ele, mais tarde gravada por ele com o nome de *Valsa Sentimental* (1947).

Enquanto se dedicava ao estudo de orquestração e regência, necessitava de trabalhos noturnos em bares, boates e casas de shows em Copacabana, conhecidos popularmente como “inferninhos”, onde se tocavam boleros, sambas – canções, jazz entre outros estilos variados. Este contato com tais polos musicais diferenciados lhe proporcionou um *corpus* musical extenso.

Além disso, a sua admiração pelo maestro Villa Lobos em aliar o conhecimento erudito e o popular à música brasileira lhe servia como uma fonte de inspiração, e como os discursos sobre a identidade brasileira ainda permeavam diversos segmentos da sociedade, especialmente nas artes e na música popular, isto o fazia crer que essa era uma autêntica forma de se fazer a música brasileira, como dito por ele em entrevista ao Roda Viva.

Eu fui criado assim muito [...] o meu avô era muito patriota, nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Eu quando fui inventar o Brasil o Brasil já estava inventado. Mas outras pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil, o Villa Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari, [...] inventar a língua inclusive, e a gente tinha que fazer uma música brasileira, e isso daí pra dizer por que eu fiz isso é muito simples, é porque eu nasci aqui. (RODA VIVA, 1993).

¹⁰ Documentário sobre a trajetória e carreira de Tom Jobim, **Tom Jobim – As Nascentes**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk> Acesso em 11/05/2018.

Ele ainda explica que duas de suas grandes referências eram Villa Lobos e o Mário de Andrade, pois buscava a partir desses autores o ponto que para ele era importante, “criar uma linguagem que fosse autenticamente brasileira”. Ou seja, uma interlocução entre o apropriado e adquirido de diversas experiências musicais, incluindo as estrangeiras, para incorporarem ao amálgama dos ritmos brasileiros, e tornando-a nossa por excelência, algo que identifica-se ou fosse percebido e recebido como parte da produção brasileira facilmente.

Tom Jobim se definia primariamente como compositor de samba-canções, deste modo ele possuía grande contato e interações com diversos representantes do samba, recebendo influência de autores como Pixinguinha, Ary Barroso, Bororó, Jhonny Alf, junto das experiências adquiridas e trocadas com outros artistas nos “infernhinhos”, num momento onde se buscava a modernização da música brasileira, que além de tocarem nesses lugares iam para ouvir os demais artistas e suas propostas.

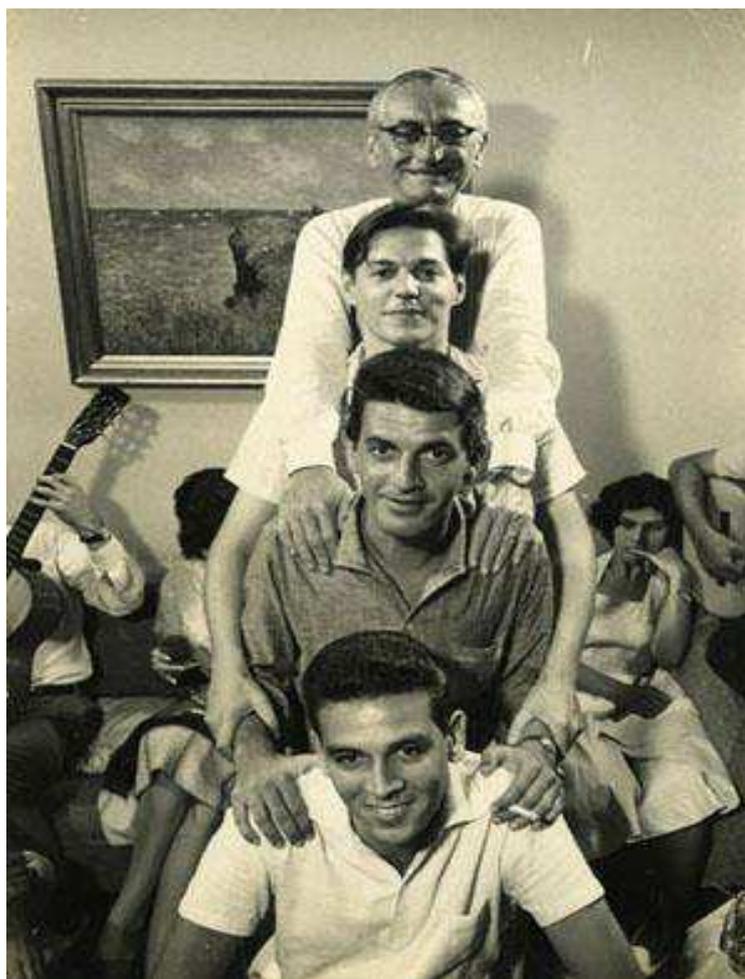


Figura 3. Ary barroso, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Em 1952, Tom Jobim iniciou seus primeiros trabalhos como arranjador na gravadora Continental, onde passou a arranjar canções de músicos já consagrados como Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Lúcio Alves, Orlando Silva, Dick Farney, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, etc. Com isso Tom passou a se destacar como arranjador moderno e de criações sofisticadas, e será a partir deste período que Tom Jobim passou a gravar composições autorais como *Imagina – Valsa Sentimental (1947)*, esta foi a sua primeira composição, porém era apenas uma peça instrumental e sua versão final junto a letra veio a ser produzida em 1987 em conjunto com Chico Buarque, *Incerteza (1953)*, *Pensando em você (1953)*, *esperança perdida (1954)*, *faz uma semana (1953)*, entre outras.

Ao lado de Billy Blanco eles decidiram criar uma sinfonia em homenagem ao Rio de Janeiro, que tecnicamente se tratava de uma suíte de doze sambas, gravada no ano de 1954, com os arranjos e regência de Radamés Gnattali, onde nota-se a aplicação de diversas experimentações musicais, desde a orquestração à utilização do acordeon aplicados ao samba. Embora tenham recebido uma boa avaliação por parte da crítica, as vendas não obtiveram êxito (HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto, 2012).

Contudo, será neste mesmo ano, junto de Billy Blanco novamente, que Tom Lançará o seu primeiro sucesso, a canção *Tereza da Praia (1954)* encomendada pelos músicos Dick Farney e Lúcio Alves. Estes artistas eram considerados rivais no cenário musical, dado a semelhança tanto de repertórios como na aproximação com as músicas norte-americanas. A canção foi um jogo de marketing que acabou por beneficiar tanto os intérpretes “rivais” que estavam cantando juntos quanto os compositores.

Tereza da Praia (1954)

Tom Jobim e Billy Blanco

Dick Farney: Lúcio!

Arranjei novo amor no Leblon / Que corpo bonito

Que pele morena / Que amor de pequena

Amar é tão bom

Lúcio Alves: Óh Dick

*Ela tem um nariz levantado / Os olhos verdinhos
Bastante puxados / Cabelo castanho*

Dick Farney: E uma pinta do lado

Lucio Alves: é a minha Tereza da praia

Dick Farney: se ela é tua, é minha também

O verão passou todo comigo

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

Ambos: então vamos

A Tereza na praia deixar

Aos beijos do sol

E abraços do mar Tereza é da praia

Dick Farney: não é de ninguém

Lucio Alves: não pode ser tua

Dick Farney: nem tua também...

Vale destacar que dentro do contexto em que esta canção foi criada (embora houvesse mudanças ainda que bastante pontuais, porém vistas de forma negativa pela sociedade conservadora) havia um preconceito e uma forte crítica ao comportamento feminino, pois era ainda preservada a concepção dos bons costumes e de que determinadas práticas não eram convenientes, pois assim as mulheres teriam dificuldades em arranjar um parceiro para um futuro casamento, portanto esta imposição de modelo de vida condicionava não só as mulheres em termos de comportamento quanto os homens em respeito ao seu olhar e julgamento sobre elas.

A década de 1950, conhecida como “Anos Dourados” no Brasil, ficou marcada por ter suas próprias características, seus valores e padrões, embora se vivesse um período de inovações e progresso no país. Alguns segmentos da sociedade demoraram mais para aceitar as mudanças proporcionadas pela evolução do tempo, principalmente aqueles mais tradicionais, que defendiam a continuidade dos costumes e tradições. Um dos principais temores dessa década era a possibilidade das moças de não conseguirem um bom casamento, afinal, foram educadas e preparadas desde sua mais tenra infância para desempenhar

o importante e reconhecido papel de esposa e mãe. (MITTANCK, Vanuza Alves. 2017, p. 1).

Outro aspecto trabalhado na letra deste samba-canção é o tratamento intimista e coloquial (que será uma das bases da bossa nova) ao referir-se quanto ao comportamento feminino, onde durante o diálogo dos personagens em que falam sobre seus encontros e desencontros amorosos. Ao perceberem que se tratava da mesma mulher que ambos estavam se relacionando eles decidem cortar os laços afetivos, visto que para eles “a Tereza é da praia não é ninguém”, onde a colocação “é da praia” insinua que o seu comportamento fosse volúvel, a cerca da sua sexualidade, o que para os dois, observando desta forma, não seria interessante o que para eles resulta em deixá-la na praia.

Ambos: então vamos

A Tereza na praia deixar

Aos beijos do sol

E abraços do mar Tereza é da praia

Dick Farney: não é de ninguém

Lucio Alves: não pode ser tua

Dick Farney: nem tua também...

Será também neste processo altamente diversificado que Tom Jobim ampliará sua formação e carreira musicais, dentro de um contexto onde os artistas procuravam se adequar as novas condições do país, especialmente os mais jovens que pertenciam a classe média alta, que visavam ainda mais a ideia de que a música popular deveria se modernizar, ao mesmo tempo em que instâncias de outros segmentos da sociedade relutavam contra essas mudanças, consideradas entreguistas da cultura brasileira e anti-nacionalista, ainda que de forma pontual, visto que esse debate se tornará forte a partir da segunda metade da década de 1960 com o surgimento da arte engajada¹¹.

¹¹ Os debates em torno da cultura brasileira e de determinados compositores como entreguistas ou anti-nacionais implodirá com o início da ditadura civil-militar em 1964, dada a efervescência política, neste período que a arte se posicionará como difusora de opinião e postura de enfrentamento ao regime, este debate se aprofundará com mais acuidade no Capítulo 3 desta monografia. Para mais informações consultar NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968).

Dentro desta concepção sobre a música brasileira é que o mesmo será enquadrado nos projetos políticos que perpetuavam a década de 1950 e início de 1960. Em entrevista ao jornal comunista “Para Todos” em 1956, ao ser indagado pelo poeta Vinicius de Moraes se o mesmo achava que existia uma música brasileira ele responde que:

[...] sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira [...] O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüentemente de outra música brasileira de um outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar esse modo de ser é saudosismo (...) As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras. (CABRAL. Sérgio. 1997, p. 126-127. Apud Poletto, F.G. 2004, p. 76).

É nesta mistura do erudito e das canções da noite, do contato e participação com diversos artistas, especialmente os ligados ao samba-canção, que Tom Jobim se lançará como compositor e arranjador moderno durante a década de 50. Este processo será importante para a nossa compreensão do movimento bossanovista e da atuação de Tom Jobim no cenário musical a partir daí, onde o mesmo leva e incorpora à bossa nova todo esse amálgama.

1.3. A boemia intelectual no cenário carioca

Desde o início do século XX que os bares e boates cariocas se tornaram espaços que não se limitavam apenas ao entretenimento. Além de serem considerados ambientes frequentados estritamente pelas figuras boêmias e os denominados como vagabundos, passaram a comportar outras formas de sociabilidade e pessoas de diversos setores da sociedade, como escritores, advogados, poetas, arquitetos, figuras políticas, jornalistas e principalmente artistas. Dessa forma, os debates que se faziam nestes locais eram bastante plurais, proporcionando uma grande troca de experiências e possibilitando inclusive o exercício de criação destes intelectuais. De acordo com Adriana Borges tal prática é observada:

[...] desde o século XVII [quando] os cafés e bares na Europa desempenharam um importante papel na vida e na produção intelectual. Era nesses ambientes que artistas, escritores, políticos se encontravam para conversar, trocar experiências e beber. Um momento de descontração, de despojamento dos rigores e do condicionamento social das instituições, o que proporcionava (e ainda proporciona) uma sensação de liberdade. Encontrar-se a noite nos bares —enfumaçados dos centros urbanos depois do trabalho, para beber e conversar de forma descompromissada consistia numa prática social sempre associada de forma pejorativa à vadiagem, a vida desregrada e ao ócio.” (BORGES, Adriana Evaristo. 2011, p. 76).

Assim o estigma do boêmio como mero ocioso passou a se ressignificar, o “bar e a noite” passaram a servir de ponto de inspiração para os artistas e poetas, e, para os demais, um local para se ouvir música e levantar debates diversos, desde a arte a política. A associação boêmio/vadio tomou outros aspectos quanto as suas práticas e sentidos, passando a comportar também a ideia do boêmio/intelectual. Locais como o Hotel Plaza, Vermelhinho, Beco das Garrafas e o Vilarino eram ponto de encontro de figuras como Dorival Caymmi, Heitor Villa Lobos, Di Cavalcante, Ary Barroso, Antônio Mario, Hélio Pellegrino, Fernando Lobo, Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Carlos Drummond, Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, entre outros. É a partir desta perspectiva:

[...] que se aplica aqui a relação entre os intelectuais e a boemia, não a fim de criar um arquétipo generalizante do intelectual como um alcoólatra, mas como um esforço de compreender a boemia como uma prática social de um determinado grupo ou categoria social, que encontrava nos bares um ambiente favorável para a produção. É claro que afirmar o bar como um espaço de produção, não quer dizer que é nesse ambiente que se escreve uma poesia, ou livro, ou se projeta um edifício, ou se compõe uma música, mas trata-se do fato de que é a partir dessa prática, do convívio entre esses intelectuais que surgem e se aprimoram as idéias que mais tarde se tornarão obras respeitadas, dentro dos rigores técnicos e burocráticos.” (BORGES, Adriana Evaristo. 2011, p. 79).

Ao mesmo tempo, na década de 50, formava-se um grupo de jovens músicos pertencentes a classe média alta de Copacabana e Ipanema, que reuniam-se para debaterem música e compor, esses que mais tarde seriam conhecidos como

bossanovistas, eram eles Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Luizinho Eça, Bebeto, Newton Mendonça, entre outros. Estes passaram a frequentar os bares e boates para discutirem sobre música, trocarem experiências além de se divertirem dentro da vida noturna, o que levou vários destes a procurarem investir enquanto músicos a partir destes espaços, que embora visto com certo desdém pela sociedade, pouco a pouco ganhava mais visibilidade e tornavam redutos para a produção da chamada música moderna.

Como a maioria deles vinha de famílias conservadoras, a profissão de músico era repudiada e considerada como ócio e vadiagem, sendo assim os redutos para estes praticarem, trocar experiências e fazerem parcerias musicais restringiram-se as casas de alguns deles, especialmente a de Lula Freire e Nara Leão, que possuíam pais liberais quanto ao grupo de músicos.



Figura 4. Sergio Ricardo, Normando, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão.
(Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Esta nova vanguarda frequentava os mesmos espaços que a boemia intelectual carioca, para ouvirem o que estava acontecendo de novo no cenário musical, como o pianista Jhonny Alf, Dolores Duran, Sylvinha Telles, Baden Powell e o próprio Tom Jobim, que passou a tocar nas noites mais por um prazer do que por finalidades de trabalho, visto que o mesmo já era arranjador na Gravadora Continental.

Outro integrante que foi fundamental para esta nova vanguarda foi o baiano João Gilberto que passou a visitar as boates para observar as rodas de samba e se enturmar. Após conhecer Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, o mesmo foi apresentado aos demais que ficaram impressionados com a forma que ele tocava o samba ao violão, de maneira mais decantada e simplificada, e como todos procuravam outras opções dentro do samba, logo a “batida” de João Gilberto se estabeleceu entre os sambistas modernos.

Em outras palavras, ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição da música popular brasileira – via de regra, de acompanhamento melódico –, mas também concentrou na “batida” a não-regularidade rítmica samba, a regularidade do bolero e a irregularidade do jazz. (Napolitano, Marcos. 2007, p. 69)

Será justamente nesse momento de efervescência que se dará em um desses bares o encontro entre Tom Jobim e o poeta Vinicius de Moraes. Em 1956, Vinicius de Moraes retornava ao Brasil após viver em Paris, onde exercia o cargo de vice-cônsul na embaixada do Brasil. Ele trouxe consigo os rascunhos de uma peça de teatro em que estava trabalhando o “Orfeu da Conceição”, uma espécie de adaptação, feita por ele em versos, da tragédia grega de Orfeu para os morros cariocas, e necessitava naquele momento de alguém que fizesse as músicas para a peça que seria apresentada no Teatro Municipal com cenário de Oscar Niemeyer. Nesta ocasião o Jornalista Lúcio Rangel decidiu apresentar Antonio Carlos Jobim a Vinicius de Moraes. Jobim já era reconhecido como Maestro embora não o fosse de formação. Depois de combinados os preparativos decidiram lançar a peça Orfeu da Conceição em cartaz no mesmo ano de 1956, assim como um *LP (Long Play)* com todas as músicas. Logo a peça tomou boas proporções sendo apresentada durante um mês, tendo sido adaptado para filme na França.

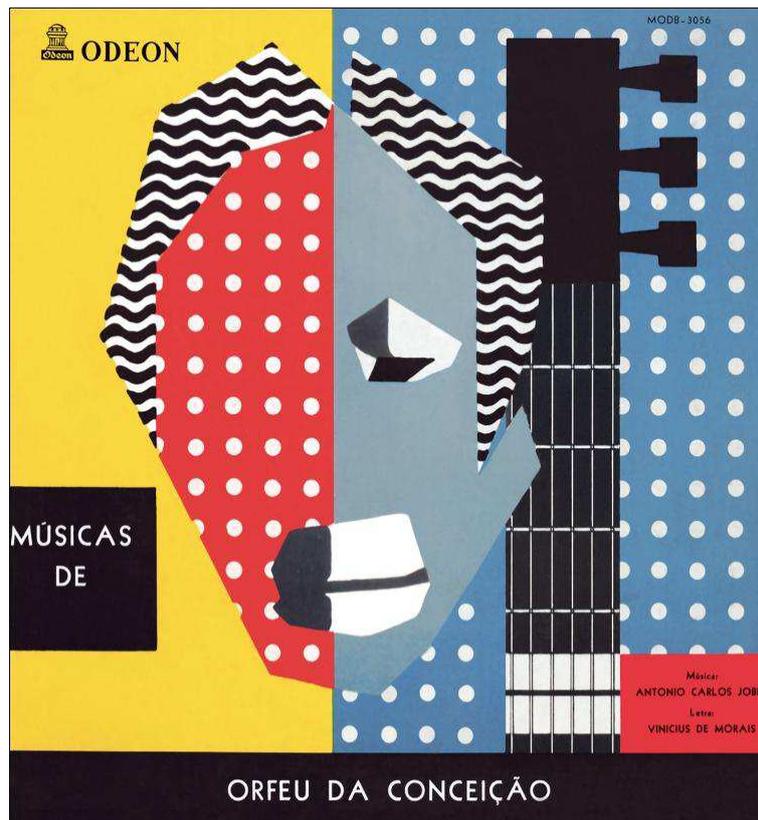


Figura 5. Capa do disco Orfeu da Conceição – 1956 (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

As músicas eram divididas de acordo com os atos da peça, tendo as seguintes selecionadas: A1 – Overture/A2 - Monólogo de Orfeu/B1 - Um nome de mulher/B2 - Se todos fossem iguais a você/B3 - Mulher, sempre mulher/B4 - Eu e o meu amor/B5 - Lamento no morro.

Destas a que mais se destacou e passou a ser interpretada por vários cantores foi a canção *Se todos fossem iguais a você* – 1956, sendo apresentada repetidas vezes no programa de calouros de Ary Barroso. É interessante também perceber, além desta como outras já compostas por Tom Jobim nesta época, foram adotadas posteriormente como sendo canções autênticas de Bossa Nova, embora fossem registradas e identificadas como samba-canções¹².

¹² As diferenças entre samba-canção e bossa nova, as categorizações dos gêneros musicais e sua implicação para o debate aqui proposto será explorada de forma mais aprofundada no capítulo 2 desta monografia.

A partir deste trabalho Tom Jobim e Vinicius de Moraes passaram a fazer várias parcerias. Com isso ambos passaram a compor utilizando-se cada um dos seus conhecimentos teórico-musicais e poéticos para suas obras, na tentativa de modernizar e ampliar os horizontes da música popular brasileira. Com toda a euforia e propagada pela modernização, junto aos acontecimentos pelos quais o Brasil passava e geravam ânimo na população, especialmente com o desenvolvimentismo do governo JK, o ambiente tornou-se propício para as propostas de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, aliados ao conjunto de Jovens Artistas que se lançaram em um mesmo rótulo dentro desta conjuntura, será aí que se dará início ao que ficou conhecido como Bossa Nova, marcado pela historiografia em 1959 com o lançamento do disco *Chega de Saudade*.

CAPITULO II

A ERA DA MÚSICA MODERNA E A ALVORADA DA BOSSA NOVA

*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.*

(DESAFINADO, Tom Jobim e Newton Mendonça - 1958).

A Bossa Nova se propõe como sendo uma vanguarda inovadora que embora não houvesse uma estruturação e coesão rígidas enquanto movimento em si, possuía um cerne principal, a idealização de uma música moderna, que atendesse aos anseios daquela juventude que buscava espaço no cenário musical. Uma espécie de condensamento que expressava o estilo de vida que estes compositores tinham, sendo sua quase completa maioria de classe média, que desfrutavam de uma vivência pelas praias de Copacabana, pelas boates noturnas, de admiração, contemplação e de um Brasil promissor.

Portanto, a visão da Bossa Nova enquanto uma ruptura de paradigmas e dos padrões da época, bem como a de uma propiciadora de novas formas de se compor, interpretar e pensar a música é muito forte. Não que a Bossa Nova não houvesse causado um grande impacto na música popular brasileira, porém, é mais interessante se pensarmos toda esta construção dentro de seu contexto, buscando compreender a gênese dessas narrativas a partir da diferenciação entre o chamado Samba quadrado (Expressão para se referir ao samba após o surgimento do termo Bossa Nova) e a Bossa Nova.

Em torno de Tom Jobim formou-se uma aura de genialidade enquanto compositor, um músico moderno e criador de canções memoráveis, sua trajetória por vezes é marcada a partir de seus primeiros grandes sucessos e em seguida a partir do grande estopim da Bossa Nova.

Nossa proposta é problematizar a ideia do “novo, do “inovador” e do “diferenciado”, traduzido em Tom Jobim para a Bossa Nova a partir de suas canções em paralelo com o que se produzia e com o contexto destas novas produções, não em uma forma de total desconstrução, mas entender tal processo de consolidação desses termos em seu entorno, para isto usaremos principalmente o conceito de Culturas Híbridas proposto por Nestor Garcia Cancline e o de tradições inventadas de Eric Hobsbawm, observando os meandros de seu período enquanto músico de samba-canções para o de bossanovista, aproximadamente onde se dá o corte epistemológico proposto tanto pela historiografia quanto na crítica musical, que em nossa perspectiva não ocorreu de forma decisivamente incisiva.

2.1. Ruptura? O ultrapassado e o moderno em perspectiva

A trajetória que se segue dentro da imagem e memorialística sobre a figura de Tom Jobim, o marcam como um compositor de Bossa Nova envolto de uma técnica excepcional, especialmente quando aliado a Vinicius de Moraes, seu principal parceiro de composição. Como já trabalhado anteriormente, mesmo algumas de suas composições anteriores ao final da década de 1959 quando ainda não se tinha o termo bossa nova relativo ao Samba moderno (tratado nesta nomenclatura em seu período e estágios iniciais) que vinha sendo aprimorado, tais canções foram reconhecidas como dentro desta categorização.

Percebemos assim haver uma linha tênue que demarque tal lugar onde se inicie tal movimento ou uma estética bossanovista, e que determinadas canções produzidas anteriormente ou partir desta temporalidade passam a ser alocadas conforme os novos padrões estéticos adotados. Portanto, consideramos como um processo que traz em seu ápice a definição de todo o conjunto de transformações que se vem desenrolando desde a década de 1930.

Para além deste olhar é interessante observar a euforia causada pela Bossa Nova no que diz respeito à ruptura causada por ela no cenário musical. Uma ruptura dos padrões estéticos tradicionais, lembrando que o termo “nova/novo”, é utilizado comumente dentro do processo de modernização e industrialização, ele evoca uma carga

de novidade e a sensação de mudança e evolução, algo que foi comum na década de 1950 e 1960. Embora, houvesse fortemente a ideia de manter uma essência da “linguagem brasileira” presente nestas mudanças (ou que tenta se traduzir, embora não haja tal linguagem que possa ser denominada assim), esta era uma marca presente no ideário brasileiro em vários de seus âmbitos, políticos, artísticos, econômicos e etc. Algo que se arrastava desde o governo Vargas esta junção de um projeto de nação, mas que desse um caráter de continuidade com uma suposta brasilidade e de uma identidade, assim:

O elogio da mestiçagem a caminho do aperfeiçoamento não mantém, entretanto, ambigüidade sobre o perfil definitivo do brasileiro e formação. O brasileiro idealizado não corresponde exatamente à figura do mulato, que apologistas da nacionalidade imaginaram ser o portador da identidade nacional. (LENHARO, Alcir. 1986, p. 78).

Tal fenômeno é abordado aqui traduzido dentro das “tradições inventadas”, embora este seja um conceito bastante abrangente que tenta categorizar determinadas práticas que buscam se manter enquanto uma continuidade do passado, embora não possuam mais as relações rituais ou simbólicas de antes, mas precisam dessa legitimação para permanecerem dentro dos novos contextos sociais. Assim a tradição musical não escapa a essa lógica, visto que as implicações de seu tempo a impulsionam para rumos diferentes, especialmente se pensarmos a bossa nova neste contexto.

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e fortemente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e de determinado tempo – às vezes coisas de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. 1984, p. 09.).

Nos apropriamos do conceito de invenção das tradições, que embora não seja usado efetivamente para expressões culturais como a música, mas nos ajuda a pensar como a Bossa Nova ao mesmo tempo que se propõe como uma inovação, resgata a ideia de ser parte da identidade brasileira, de que por suas canções possuem nuances e padrões de composições já existentes no Brasil, tinha-se aí sua identidade afirmada,

embora este esforço entre em contraste com sua própria dinâmica, pois seu surgimento está realmente imbricado a um processo que deriva especificamente do samba-canção com novas fórmulas acrescentadas.

Outro estudioso que segue na perspectiva de que tais práticas sofrem determinadas alterações e modificações devido aos novos contextos que a modernidade exhibe é o antropólogo argentino Néstor García Canclini. Para ele, especialmente na América Latina, ocorre um processo chamado de hibridização das culturas, onde ele entende que no processo de modernização a cultura toma-se de novos significados e se redimensiona, isso em aspectos diversos, a cultura letrada, artística, popular e musical.

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos [...] Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem. (CANCLINE, Garcia Nestor. 1998. p.21).

Nesse passo em que as culturas interagem e dão espaço para novas formas, devido a diminuição das distâncias geradas pela modernidade é que ocorre a hibridização. Ou seja, a busca do novo parte do velho.

[...] qualquer um de nós tem em casa fitas e discos em que se combinam música clássica e jazz, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares. (CANCLINE, Garcia Nestor. 1998. p.18).

Além destes pontos a serem observados e utilizados para dar contraste e uma tentativa de melhor compreensão destas mudanças, podemos adicionar outra camada de sentido e possibilidade de que não só o próprio sistema e conjuntura moldaram de forma definitiva e inacabada dos resultados e de tais transformações, mas singularidades dos

personagens envolvidos também revelam as intencionalidades e idealizações, que aparentemente são ambíguas como a constante defesa de Tom Jobim pela preservação da natureza¹³, entretanto, isso se mostra como um espelho da mentalidade deste período, como afirmado por Tom Jobim posteriormente, vemos o pensamento da industrialização de forma bem expressiva.

Tom Jobim, por exemplo, declarou ao Jornal *O Globo*, em 12 de novembro de 1962, por ocasião do show no Carnegie Hall em Nova York: “Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase industrial.” (NAPOLITANO, Marcos. 2007. p. 69).

Com isso é interessante perceber que a Bossa Nova não foge à este processo de redefinição e readequação frente ao seu contexto social, portanto, começamos a partir daqui a quebrar a mitificação da Bossa Nova como um produto inovador da modernidade para a música popular brasileira, num sentido de quebra e distanciamento total dos padrões daquele momento, bem como de uma criação e construção isolada de todas as outras musicalidades de sua época, mas sim, de um resultado processual e de reelaboração constante que se traveste de novidade.

Apesar de inegável importância seminal de trabalhos como o álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto, é preciso ter cuidado com a idéia de que a bossa nova foi o “grau zero” da modernidade musical brasileira. Um aspecto constantemente omitido nas análises históricas da bossa nova é a complexidade da passagem do panorama musical que vai do imediato pré-1959 à consagração pública do movimento, entre 1959 e 1960 bem como a relação com a tradição musical como um todo. (NAPOLITANO, Marcos. 2007. p. 70).

Fazendo um retrospecto temporal, ao analisarmos determinadas canções de Tom Jobim, podemos observar as principais influências musicais levadas pelo mesmo para a Bossa Nova e que em seu momento e principalmente posteriormente já adquiriu uma notabilidade e conotação de moderno e diferenciado.

¹³ Estes antagonismos e passagens que tanto Tom Jobim quanto os demais compositores da Bossa Nova passarão serão explorados de forma mais aprofundada no capítulo 3 desta monografia.

Uma das principais ("formas") que aparecem marcantes em suas obras é, por exemplo, o samba - canção, marcada pela figura do boêmio, embora já houvesse outras incorporações de Tom Jobim a este estilo ele ainda se fazia expressivo, como podemos ver em “Por causa de você”:

Por causa de você - 1957

Tom Jobim e Dolores Duran

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

A nossa casa querida / Já estava acostumada

Guardando você / As flores na janela

Sorriam, cantavam / Por causa de você

Olhe meu bem nunca mais / Nos deixe por favor

Somos a vida e o sonho / Nós somos o amor

Entre meu bem por favor / Não deixe o mundo mau levá-la outra vez

Me abrace simplesmente / Não fale, não lembre

Não chore meu bem

Esta canção, composta em parceria com Dolores Duran, traz uma das típicas temáticas das brigas de casais e dos desentendimentos, seguidos da reconciliação e retorno do amante. Como expresso em sua letra, tal problema foi acometido pelo "mundo mau", o que dentro do samba-canção é bastante representado pelo mundo boêmio, das noites, dos bares e dos cabarés, como nas canções, *Ai, Que Saudades da Amélia* (1942), de Mário Lago e Atilaf Alves, *Rosa Maria* (1948) de Gilberto Alves, *Canção de Amor* (1950) Elizeth Cardoso, *Meu Sonho é Você* (1951) de Chocolate e Elano de Paula, entre tantas outras que possuíam a mesma fórmula e roupagem. Porém pela romantização e leveza da canção tal abordagem se torna mais amena e sutil.

Mágoa - 1958

Tom Jobim

*Você chegou / Tão tarde na minha vida
 Que só encontrou / Muita mágoa no meu coração
 Você me olhou / Sorriu com tanta ternura
 Que eu descobri / Em você uma nova razão
 Comovido fiquei / E beijei sua mão
 Quiz falar de amor / Você disse que não*

Em “Mágoa”, temos a perspectiva de amor condenado ao fracasso, onde o personagem descreve as tristezas e mágoas do antigo relacionamento e dentro de um novo romance que o traz uma nova "razão", porém já se encontrava em uma situação repetida. Tanto a melodia quanto a interpretação de Silvia Telles¹⁴ evocam uma ambientação semelhante a canção “Dindi”, composta em 1959 por Tom Jobim, cantada pela mesma intérprete.

Como na maioria de suas canções pré Bossa Nova, embora fossem registradas como samba - canções, elas possuíam uma série de hibridismos, com outros ritmos como bolero, jazz e etc, como no exemplo de Foi a noite, em que segue uma cadência lenta e melódica.

*Foi a noite - 1956
 Tom Jobim e Newton Mendonça*

*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 / Foi amor por você bem sei
 A saudade aumenta com a distância / E a ilusão é feita de esperança
 Foi a noite / Foi o mar eu sei / Foi você*

¹⁴ De acordo com Fábio Poletto, explicando um pouco alguns termos técnicos sobre a interprete ele diz: Silvia Telles faz desta canção um paradigma do estilo “sussurante”, levando-o ao paroxismo em determinadas passagens, embora existam momentos de maior intensidade no canto (“...tão tarde na minha vida”, por ex.) A concepção das intensidades vocais porém prioriza o canto contrastante, e ao mesmo tempo, dramático, embora num registro mais contido. Complementarmente, o tipo de articulação utilizada é imprecisa, externando dúvida (“você, você me olhou”) com o uso sistemático do rubato, conferindo à interpretação um tom confessional. (POLETTTO, Fábio Guilherme. 2004, p.125).

“Foi a noite” foi um sucesso da dupla Tom Jobim e Newton Mendonça, (considerada um dos hinos da Bossa Nova posteriormente pelos próprios bossanovitas de acordo com Roberto Menescal disse no documentário da Ancine sobre a Bossa Nova), a canção evoca a desilusão amorosa dentro do contexto noturno, "foi a noite... Que me fez pensar... Que você me queria outra vez."

Aliado a isso temos a questão da embriaguez no trecho "eu bebi talvez". Mostrando outra incerteza da personagem com respeito aos eventos rememorados. De acordo com Uelba Alexandre do Nascimento, o mundo boêmio é associado à vida noturna nos bares e da relação com as bebidas, sendo elas um refúgio das adversidades diárias, especialmente quando ligadas aos romances, “o bar que é quase como um consultório psicanalítico, onde se desabafa e afoga mágoas, onde se falam de amores e desamores, encontros, desencontros e frustrações. (NASCIMENTO, Uelba Alexandre. 2014, p. 132). De acordo com Fábio Poletto, algumas das obras de Tom Jobim, produzidas nesse período (pré Bossa) trazem:

[...] tanto elementos de uma musicalidade moderna a ser consagrada a posteriori como também, um tipo de direcionamento estético aberto a modelos que viriam a ser considerados ultrapassados pela ascensão da Bossa Nova. (POLETTTO, Fábio Guilherme. 2014, p. 99).

Podemos concluir então que o "aproveitado" e consagrado dentro dos padrões modernizados são as formas melódicas e ornamentais de Tom Jobim, no tocante às letras, que trazem os padrões rejeitados, ou seja, a "fossa", o desamor, a desilusão, são conceitos que das formas como eram expressas passaram a serem descartadas, visto que, tanto para as "novas classes" que estavam consumindo música e os novos compositores que estavam entrando na cena musical, influenciados pelo momento vivido no Brasil, a aspiração era de um ar esperançoso e nada pessimista.

Para a classe média e a juventude que passava a se engajar no cenário musical tais abordagens e temáticas não faziam mais tanto sentido. Como a propagação do discurso eufórico da inovação era bastante forte naquele momento, contagiava o imaginário e gerava um ânimo que invadiam as suas composições, tudo era sempre "pra cima".

Não que a dramaticidade do samba-canção tenha desaparecido das composições de Tom Jobim, agora elas possuem um novo crivo, que em certa medida, aparecem em diversas canções, como por exemplo, em *Eu sei que vou te amar* – 1959.

Eu Sei Que Vou Te Amar - 1959

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida eu vou te amar

Em cada despedida eu vou te amar / Desesperadamente, eu sei que vou te amar

E cada verso meu será / Pra te dizer que eu sei que vou te amar

Por toda minha vida / Eu sei que vou chorar

A cada ausência tua eu vou chorar / Mas cada volta tua há de apagar

O que esta ausência tua me causou / Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver

A espera de viver ao lado teu / Por toda a minha vida

Com a poesia da canção escrita de forma mais sutil e leve, pois a potência vocal na interpretação dela é diminuída diferente do alto volume dos sambas-canção que se usam deste artifício para expressar o desespero ou dor por tais amores, mas está presente ainda o drama do amor representados no samba-canções, assim como na canção *Ninguém Me Ama* (1952) composição de Antonio Maria e Fernando Lobo interpretada por Nora Ney.

Ninguém me ama, ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor

A vida passa, e eu sem ninguém / E quem me abraça não me quer bem

Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso /E hoje descrente de tudo me resta o cansaço

Cansaço da vida, cansaço de mim / Velhice chegando e eu chegando ao fim

A expressividade gerada é algo perceptível, especialmente nos trechos iniciais: “Eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida eu vou te amar / Em cada despedida eu vou te amar / Desesperadamente, eu sei que vou te amar.” Além disto, a primeira interpretação desta canção foi gravada no LP *Por toda a minha vida*, de Lenita Bruno,

uma cantora de grande potência vocal, uma marca do "exagero" do samba-canção, o que ressalta esta ponte ainda não cruzada entre o "ultrapassado" e o "moderno", especialmente dentro da musicalidade jobiniana.

2.2. Chega de Saudade: O divisor de águas e as novas possibilidades

O ano de 1959 e início dos anos 1960, foram decisivos na consagração de Tom Jobim e, não somente dele, mas também, para a música popular brasileira e para o contexto brasileiro como um todo. Será em 1959 que o álbum “Chega de Saudade” é lançado pela gravadora Odeon, com músicas inéditas de Tom Jobim e seus arranjos e a poesia de Vinicius de Moraes, condensadas dentro da batida de violão de João Gilberto. As experimentações feitas nesse disco o fizeram um marco para a música popular brasileira.

O álbum *Chega de Saudade*, lançado no início de 1959, causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O *Long Play* (LP) conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição. Em outras palavras, ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição musical popular brasileira – via de regra, de acompanhamento melódico –, mas também concentrou na “batida” a não-regularidade rítmica do samba, a regularidade do bolero e a irregularidade do jazz [...]. Os arranjos que Tom Jobim fez para o LP valorizavam os contrapontos e criavam uma atmosfera diáfana, a partir de uma tessitura vazada, com os instrumentos “comentando” a melodia conduzida pela voz e dialogando entre si. (NAPOLITANO, Marcos. 2007. p. 69).

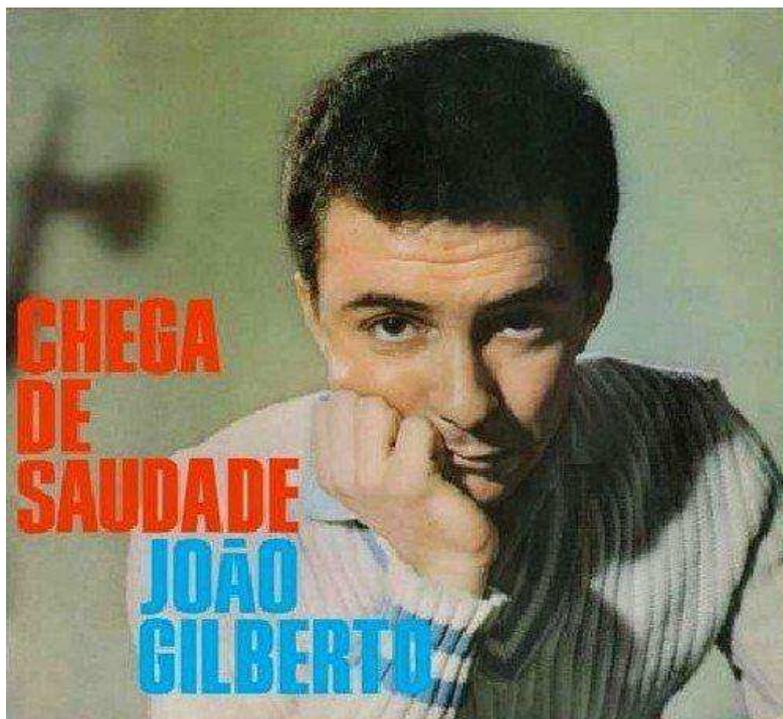


Figura 6. Capa do disco Chega de Saudade. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).



Figura 7. Contra Capa do disco Chega de Saudade. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Além de todo o debate em volta do lançamento e da amplitude do disco, outros elementos subsequentes incorporaram a carreira de Tom Jobim, como o disco de Silvia Telles, todas as faixas são de músicas excepcionalmente de Tom Jobim em contraponto a seu disco anterior em que havia apenas 3 músicas suas. Além disto, a propagação de seu nome pela capa eleva ainda mais a propaganda em torno de sua figura, o que, neste ponto, nos mostra já ser alguém com um grande reconhecimento e vendagens.



Figura 8. Capa do disco Carícia (1958) de Silvia Telles. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).



Figura 9. Capa do Disco Amor de Gente Moça (1959) de Silvia Telles. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Além dessas, outras produções se sucederam como “Por toda a minha vida”, de Lenita Bruno, onde estreou outro sucesso de vendas de Tom e Vinicius, “Eu sei que vou te amar”, a produção filmica de Orfeu da Conceição, entre outras obras.

O termo Bossa Nova surge a partir daí, o próprio nome em si surgiu de forma espontânea, não se sabe exatamente de onde tenha originado a alcunha, entretanto, pouco a pouco, os artistas cariocas daquele momento passaram a ser chamados de "grupos bossa nova" e toma certa proporção de movimento musical, sendo protagonizado e disseminado especialmente por musicistas universitários e de classe média após os shows na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro e na PUC em 1959,

O termo popularizado e bastante divulgado por Ronaldo Bôscoli, um jornalista da Manchete e letrista de bossa nova, que por ocasião de falta de um nome para o grupo foi chamado assim pelos organizadores destes eventos e permaneceu (NAPOLITANO, Marcos. 2007). Entretanto é necessário frisar que o movimento bossanovista não foi gerado de forma estritamente coesa e definida estruturalmente, pensado desde o início para ser um novo movimento, mas gestado de forma espontânea e gradual dentro de um processo vindo desde o samba-canção e isto pode ser confirmado dentro da fala de Carlos Lyra em entrevista¹⁵:

Tárik de Souza: Carlinhos, lá atrás, quando você fez "Menina" e "Criticando", já tinha uma visão de modificar a música brasileira?

Carlos Lyra: Nenhuma, nenhuma, nenhuma! Você tocou num ponto sensível. Quando as pessoas falam no movimento, eu também fico em dúvida, porque, naquela época, nem eu, nem Tom Jobim, nem João Gilberto, nem Vinicius, nem Bôscoli, tínhamos noção de que estávamos mudando algo. A gente queria fazer música e "cantar" as meninas.

E tal expressão “nova” vem em um sentido de inovação e diferenciamento, algo que surge ali para se propor enquanto música moderna, junto aos "novos" meios de manifestações, como o cinema novo e a arquitetura moderna. Entretanto, não devemos cair na vala comum e entender a Bossa Nova como um simples produto do processo de

¹⁵ Entrevista de Carlos Lyra transcrita ao Roda Viva em 2008, Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/471/entrevistados/carlos_lyra_2008.htm. Acesso em: 01-09-2019

modernização, por mais que seus personagens protagonistas, como por exemplo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Nada Leão, Roberto Menescal e etc, que se fizeram atuantes e enfáticos neste ponto. Entendemos que a bossa nova possui várias facetas que a tornam bastante plural, especialmente quando uma parcela de seus representantes passa a ter um caráter engajado dentro do cenário político.

Este trunfo fica porém muitíssimo mais forte porque está associado a um projeto de crescimento e "modernização" econômica do país, conhecida como "desenvolvimento". Assim, a proposta de que o desenvolvimento econômico caminhasse junto com o desenvolvimento político acabou por associar Brasil "moderno" a Brasil "democrático". Mais ainda, a idéia de que tudo isso não se faz sem cultura, ou dito de maneira mais conforme aos anos 1950, sem que as forças do "atraso" sejam suplantadas, qualificou o tipo de esperança que se mobilizou na época como recurso político. (GOMES, Angela de Castro (org); FARO, Clóvis de; Et al. 1991, p.2).

Com a inserção desses atores na música popular brasileira apoiado na bandeira da Bossa Nova, irão surgir inúmeros debates e discussões, a música popular passou a sofrer uma nova metamorfose, visto que agora passa a incorporar outras classes, e os padrões e lugares sociais destes irão se mesclar com o seu advento especialmente as classes mais abastadas da sociedade, que agora passaram a enxergar a música popular como uma expressão artística mais respeitável, e que neste ponto havia uma boa parcela do meio universitário envolvido neste momento.

Será a partir do lançamento do disco "Chega de Saudade", de João Gilberto, que se definirá temporalmente e historicamente o surgimento da Bossa Nova em 1959. Entretanto, como já viemos abordando, ela se deu de forma mais processual e gradativa do que meramente algo relativo ao disco em si.

Outro ponto interessante a se observar é o lançamento do disco "Canção do Amor Demais", no ano de 1958, apenas um ano antes do "Chega de Saudade". Embora não haja um consenso de qual teria sido o discurso inaugural, o mais adotado e consagrado, tanto pelo meio artístico, crítica e meio acadêmico é a versão apresentada em 1959. Erick Vida, afirma que:

[...] apesar de não haver uma data precisa do surgimento da Bossa Nova, é em torno de dois discos que podemos nos situar. O primeiro, lançado em 1958 pelo selo Festa, é o disco *Canção do amor demais*, com Elizete Cardoso interpretando composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e participação de João Gilberto no Violão. O outro, aclamado por estudiosos e artistas como a origem da Bossa Nova, é o disco de 1959 *Chega de Saudade* de João Gilberto, com a música de Tom e Vinicius, que intitula o disco de um lado, e *Bim Bom* do próprio João do outro. Neste encontra-se uma nova batida de violão, a identidade para aquele movimento recém surgido, resultado de vários anos de experiências musicais empreendidas pela turma que frequentava as famosas reuniões na casa de Nara Leão. Após seu lançamento a Bossa Nova se transformou rapidamente em mania nacional e em poucos anos conquistou o mundo. (VIDAL, Erick. 2008. p.8.)



Figura 10. Capa do Disco *Canção do Amor Demais* (1958) de Elizete Cardoso. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

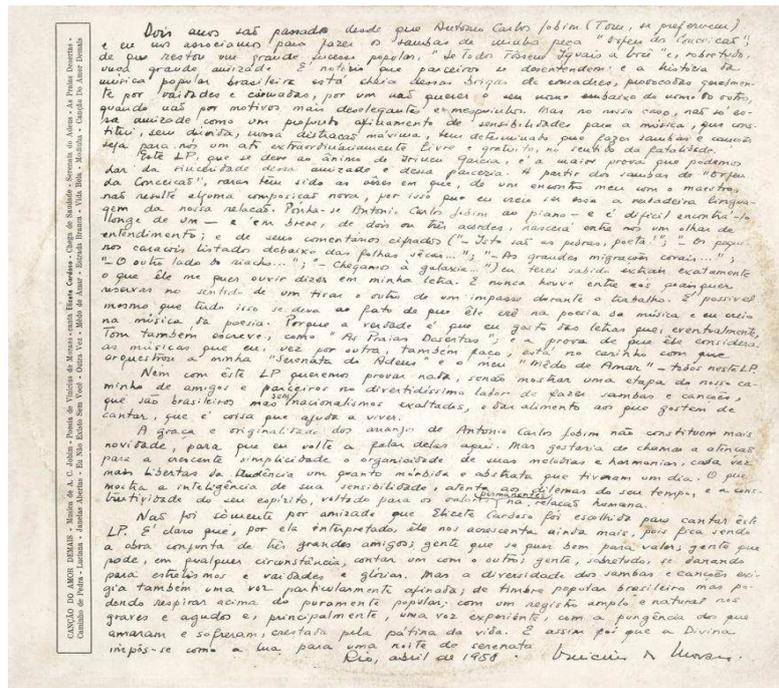


Figura 11. Contra Capa do Disco Canção do Amor Demais (1958) de Elizete Cardoso.
(Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Analisando especialmente a primeira faixa do disco, a canção “Chega de Saudade”, percebemos algumas das principais características que serão a partir daí, adotadas como padrão estético para a Bossa Nova:

Chega de Saudade – 1959

Tom Jobim e Vinicius 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 / 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 não de ser milhões de abraços / Apertado assim, colado assim,
colado 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

Estes padrões estéticos são especialmente o colonialismo presente na letra dada por Vinicius de Moraes, João Gilberto com sua interpretação intimista do samba ao violão e Tom Jobim trazendo a predominância da harmonia e do diálogo entre as melodias e os instrumentos de voz. Mesmo com este universo de experimentações, podemos supor que a construção predominante do discurso do “Chega de Saudade” como "marco zero" seja pela diferenciação entre os intérpretes.

Em geral, dentro da Bossa Nova é adotado o padrão vocal baixinho, quase que como se estivesse conversando e passando uma mensagem de maneira sutil. Tal forma é justificada por eles por se tratarem, em sua maioria, de moradores de apartamentos, e como seus momentos de trocas de experiências se davam principalmente à noite, os seus vizinhos reclamavam do barulho, fazendo assim todo o grupo acostumar-se aquele volume vocal, portanto o fato de se tratar de um movimento urbano e oriundo de classe média colabora para a distinção e diferenciamento dos sambas que tinham como matriz os tocados em terreiros para serem usados em festividades e necessitavam de bastante batuque, voz potente e empolgação.

Isto explica, por exemplo, a contrapartida da expansão da grande voz na interpretação vocal que era algo bastante explorado no samba canção e outros estilos. Embora já houvessem intérpretes que se faziam transitórios neste contraste e mudança de cânone dentro do samba, ainda no início de 1950, como por exemplo, Nora Ney

(UELBA, Alexandre do Nascimento. 2014, p. 85) será com os bossanovistas que se fixará a mudança vocal.

Como esse contraste entre os dois tipos de técnicas vocais eram apresentados nos discos e a ideia de uma musicalidade mais sofisticada se expressava melhor nesta "moderação" com relação a interpretação, concluímos pois, ter sido este um dos principais demarcadores deste lugar para melhor definir o surgimento da Bossa Nova. Ainda em relação a canção do amor demais Wagner Homem e Luiz Roberto Oliveira argumentam que:

[...] os arranjos de Tom Jobim faziam conviver uma linha conservadora com uma tendência inovadora, principalmente nas harmonias, em oposição ao romantismo meloso exacerbado ainda em voga naqueles tempos de samba-canção. Percebia-se também uma simplicidade que ele parecia administrar facilmente, nos acordes e nas melodias. E é mais fácil ser complicado e prolixo do que ser simples e econômico. (HOMEM, Wagner. OLIVEIRA, Luiz Roberto. 2012. p. 57)

Notadamente o olhar técnico destes autores evidenciam a incorporação destes e os meios de ressignificação de Tom Jobim quanto a releitura musical para as suas composições. Talvez uma das mais significativas e que traz uma autoavaliação deles em relação a este momento, seja a canção “Desafinado”:

Desafinado - 1958

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 tanta beleza também pode se acabar / 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 pressente / 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

Não só houve mudanças quanto a voz dentro das propostas da Bossa Nova. Em “Desafinado”, música feita por Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça, compuseram uma forma de se contrapor as críticas de maneira irônica, utilizando-se de acordes complexos e dissonantes para criar uma harmonia de afinação que melodicamente aparenta uma canção desafinada e desentoadada. É apresentada, inclusive na letra, já em sua primeira estrofe, onde diz: *"Se você disser que eu desafino amor saiba que isso em mim provoca imensa dor, só privilegiados tem ouvido igual ao seu"*.

É essa característica da canção que aparenta a uma primeira impressão ser uma canção desafinada ao escutar a execução vocal, porém é justamente o ponto que Tom Jobim coloca, como sendo ela de exímia sofisticação e complexidade em sua estrutura e, portanto, algo para ouvintes privilegiados, não no aspecto que apenas um técnico ou músico compreendesse, mas sim, um ouvinte com certa sensibilidade e habituado a canções majoritariamente consumidas por classes mais elitizadas ou intelectualizadas.

É interessante notar que o modo como a letra aborda essas alcunhas atribuídas a esses determinados compositores, que receberam críticas à respeito de serem aculturais e de alterarem o samba brasileiro. Para este ponto eles argumentam, dentro desta classificação comportamental definidas na canção como de antimusical, que, mesmo mentindo de que a Bossa Nova trazia para a música brasileira não condizia com algo distante do que se produzia até então, ou seja, o próprio samba da época, tendo em vista a sua principal mudança seria uma síncope¹⁶, para serem considerados anti-musicais "Se

¹⁶ Ligação da última nota de um compasso com a primeira do seguinte para fazer das duas soarem como uma só nota. **"síncope"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/s%C3%ADncope> [consultado em 10-05-2019].

você insiste em me classificar meu comportamento de anti musical, eu mesmo mentindo devo argumentar, que isto é bossa nova, isto é muito natural".

Ao longo das faixas apresentadas nos discos temos as seguintes colocações para o que estes se propunham e acabaram por firmar um novo conceito estético: uma nova forma de cantar e interpretar a música, o coloquialismo constante nas letras, novas formas de se harmonizar e compor, um revisionismo sobre obras anteriores, agora transpostas e interpretadas a luz do "samba moderno".

2.3. A Bossa Nova como sinônimo de moderno: Tom Jobim ganha espaço.

Com a consolidação do termo Bossa Nova e sua "estruturação" enquanto estilo e/ou gênero, seus atores e personagens seguiram com este rótulo, a Bossa Nova tornou-se uma marca, não só no meio artístico, mas também estropolou-se para outros setores da vida cotidiana.

Levando em consideração de que a partir da segunda metade do século XX o desenvolvimentismo no Brasil se tornou ainda mais forte, o advento e aspiração da chamada modernidade estava ainda mais as portas, o espectro do novo e das mudanças é bastante divulgado gerando um sentimento de euforia inédito, e isso entre lados divergentes de pensamento, contra ou a favor das novas propostas.

A bossa nova traduzia esse pensamento para a juventude que almejava tudo de forma esperançosa, suas letras, reiterados aqui, não falavam mais da "fossa" amorosa no "ninguém me ama ninguém me quer", mas agora, falava-se "Ah se ela voltar, que coisa boa, que coisa linda". Para a classe média e mais abastada que, segundo Napolitano,

[...] a eclosão da Bossa Nova, em 1959, iria marcar o surgimento não só de uma outra historicidade para a esfera da música popular, mas também o surgimento de um outro pensamento musical, mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop. (NAPOLITANO, Marcos. 2006, p.63)

Cabe-nos também ressaltar que dentro desta "integração" e "apropriação" de determinadas singularidades de outros ritmos pela Bossa Nova não se limita meramente a ser uma vertente do samba suplantada pelo jazz, isso limita a discussão sobre sua complexidade e possibilidades de análise. Tal fato pode ser incluído na lógica imperialista norte-americana e de sua propagação especialmente no continente Americano com suas importações culturais, gerando uma interpretação de apropriação sobre as demais classificando-as como sendo derivativos do "jazz" ou "americanizados".

Entretanto, é neste aspecto de que a Bossa Nova representa uma vanguarda que pretende se fazer moderna e engajada neste cenário de mudanças. Logo "Bossa Nova" passou a ser uma logo que define tal ideia e passa a ser uma espécie de propaganda e até marketing para este momento, chegando inclusive a ser marca para concursos de beleza, como no concurso *Miss Brasil de 1960*, onde a vencedora seria a "Miss Brasil Bossa Nova" (GAVA, José Estevam. 2003 p. 83).



Figura 12. Vencedora do Concurso Miss Brasil 1960. (Revista O Cruzeiro, 21/05/60).

bossa nova
em máquina de lavar



Para a dona-de-casa, se tempo
melhor para trabalhar... Melhor vida...
maior eficiência... estilo atual... (técnicas de vanguarda...)

— com a "bossa nova" da
LAVADORA automática Blastemp

Blastemp
O que há de melhor

processo mais moderno

- lava e enxágua com agitador
- seca por centrifugação
- filtro removível
- 3 níveis de água
- carga pela tampa superior

Garantia integral
sem restrições, abrangendo a máquina e demais peças elétricas.

Assistência permanente
atende em todas as regiões.

Figura 13. Propaganda de Máquina de Lavar. (O Cruzeiro, 16/04/60).

Depois da
linha
JQ
a linha
BN



Se você tem algum contrangimento de inaugurar sozinho seu revolucionário traje BN (blusão nacional ou "bossa nova"), procure fazer um grupo de cinco ou seis amigos que enverguem em conjunto a nova indumentária. Lembre-se: até os lordes ingleses usam algo parecido.

Figura 14. Propaganda de linha vestuário. (Revista O Cruzeiro, 06/05/61).

Aqui percebemos como a bossa nova passou a extrapolar o âmbito da produção musical e adentrar em outras esferas, agora numa transversalidade com a própria economia da época, que buscava novos espaços dentro da industrialização, estas novas abordagens que a bossa nova vinha possibilitando se faz também como propaganda dentro do meio político, muito explorada por Juscelino Kubitschek, que inclusive foi apelidado de presidente bossa nova e moderninho, não que isto fosse peculiaridade deste momento, como vimos anteriormente a propagação da política a partir da música também era empregada, porém, esta vem desde o período do Estado Novo, sendo um importante meio de transmissão de suas ideologias, porém isto ocorrerá de maneira ainda mais forte no período de JK onde o investimento em sua figura pública foi bastante expressivo.

Toda essa dinâmica abria novos espaços para Antonio Carlos Jobim, a construção de sua imagem e sua inserção no mercado musical internacional tomaram proporções elevadíssimas. Logo os nomes Bossa Nova e Tom Jobim passariam a ser associados de forma quase que integrada uma a outra, especialmente fora do Brasil. Após o disco “Chega de Saudade”, sucessivos trabalhos de Tom Jobim o fariam galgar para um novo estado e reconhecimento, fazendo uma ponte entre o Brasil e outros países, especialmente os EUA, na integração e amostra cultural. O que será tema discutido em nosso terceiro capítulo, começando pela marcha pela a marcha pelo progresso no período JK.

CAPITULO III

TOM JOBIM E AS POSSIBILIDADES MUSICAIS PARA A MPB A PARTIR DA BOSSA NOVA

Pra prestar nossa homenagem / De coração / Ao grão-mestre
dessa ordem / Venerável da canção / Brasileiro de Almeida / De
ouro e marfim / Curumim da mata virgem / Antonio Carlos
Jobim

(OURO E MARFIM, Gilberto Gil - 1995).

Como vimos, o final da década de 1950 e início dos anos 1960, o movimento “Bossa Nova” se destacou e tomou grandes proporções. Tal termo era uma associação que já passava meramente do âmbito cultural adentrando em outras esferas, como na política, economia e no social, todas sob o discurso da modernidade e do desenvolvimento que permeava a sociedade.

Neste capítulo pretendemos localizar ainda mais o ponto aonde Tom Jobim chegou “em seu auge”, das integrações que se deram de suas produções musicais e das dinâmicas que se estabeleceram a partir daí. Propomos uma discussão que apresente o indivíduo dentro das diversas interconexões possíveis, não isolado de um contexto, mas rodeado de diversas multiplicidades, e por meio delas gerar debates desse encontro transversal da música, da política, da propaganda, dos meios de debates sobre identidade, política, das possibilidades criadas e dos parâmetros que foram estabelecidos e geraram a chamada MPB (Música Popular Brasileira).

3.1. A Alvorada da Bossa: Tom Jobim e o cenário nacional – desenvolvimentista

O final da década de 1950 e meados de 1960 foram demarcados por uma nova concepção a cerca da música popular, por intermédio da Bossa Nova, contendo protagonistas donde boa parte deles eram oriundos das classes médias, com perspectivas de inserção na música popular que agradassem justamente o gosto médio, uma tentativa

de “elevação” para o status da música popular para que assim pudesse ser consumida por diversas camadas sociais.

A partir daí a Bossa Nova adentrou meios que antes repudiavam ou tinham um preconceito forte a música popular, bem como o fato dos músicos não serem vistos como profissionais, o próprio ato de tocar violão era associado a vadiagem. Com a Bossa Nova agregando pessoas de classes mais abastadas do Rio (considerando também os próprios compositores), tanto em seu núcleo quanto de público, a música passou a ser vista e entendida como um campo de expressão, comunicação, e, sobretudo, de reflexão e otimismo, tendo sido usada até como propaganda de produtos como observado anteriormente.

A Bossa Nova teria trocado “a atmosfera ‘camp’ (ingênua e suburbana) do samba canção (mais tangos e boleros), silenciando o batuque e a estridência [...] A BN limpa a aura desqualificada da música popular. Ela intelectualiza a canção. Com ela rompe-se a barreira do interesse em torno do gosto elitizado pelos meios musicais. Rapazes introspectivos e pensantes atuam no gênero em meio à voga existencialista no final dos anos 50. (AGUIAR, 1989, p. 105, Apud NAPOLITANO, M. 2002, p. 63).

Este considerado novo ritmo agradou a classe média do Rio de Janeiro, especialmente a baixa que residia em Copacabana. Colaborando com este processo a televisão, que era um novo veículo de comunicação e divulgação, se fazia presente principalmente nas grandes capitais e passou a massificar determinados “produtos” internos e criar novas formas de sociabilidades e vivências no cotidiano, com isso:

O impacto da bossa nova potencializou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos, que lhe eram anteriores, mas que ganharam outro alento devido a incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical mais dinâmico, num momento em que o país rediscutia sua forma de inserção da modernidade. (NAPOLITANO, Marcos. 2007. p.67).

Os próprios meios universitários passaram a dar maior atenção e adquirir maior participação junto à bossa nova, como vemos em um dos primeiros shows públicos realizados na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro e na PUC em 1959 [o que

aconteceu nesse show? Que dados são apresentados que o tornam uma espécie de marco nesse processo?]. Desta popularização da bossa determinados debates se seguiram a respeito da identidade brasileira, tendo discursos da bossa anti-cultural e alguns compositores como entreguistas a partir do momento que passaram a manter vínculos com o mercado estrangeiro, dados as discussões sobre a redefinição da modernidade no Brasil, com isso:

Tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960) como o nacional-reformismo do governo de João Goulart (1961-1964) estão na base dessa clivagem. À medida que estas ideologias, pólos diferentes da cultura política nacional-popular, penetravam no panorama musical, eram incorporadas nas obras que traziam em si marcas das contradições inerentes ao processo social como um todo. Portanto, não tomamos a bossa nova como “reflexo” do desenvolvimentismo capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava “atualizar” o Brasil como nação, perante a cultura ocidental. (NAPOLITANO, Marcos. 2007. p. 68).

É neste período que a indústria fonográfica brasileira passará a investir mais na produção interna, visto o aumento das vendas de discos de músicas brasileiras ter-se tornado maior que as estrangeiras, o que mais tarde germinará com a instituição do conceito da moderna MPB, tendo base em três grandes expoentes já citados, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto.

Neste contexto em que a bossa nova já dentro da categoria de música moderna junto a outras formas de “modernização” do momento é possível perceber que neste período o discurso do moderno e do novo é bastante forte, voltamos a ressaltar inclusive como foi denominado o “movimento” de bossa nova, não só na música, mas também na urbanização com a arquitetura moderna, o cinema novo, os novos anseios da industrialização, a nova capital. Junto a isso havia toda uma euforia existente neste momento como dito na entrevista de Carlos Lyra ao Roda Viva.

Chega de saudade [1959] marcou esse novo jeito de cantar e tocar, revelado naquele Rio de Janeiro dos anos 50. [...] Uma década cheia de comemorações: Éder Jofre [pugilista brasileiro,

conquistou diversos títulos nacionais e internacionais na época], Maria Esther Bueno [considerada a maior tenista brasileira de todos os tempos, coleciona centenas de títulos entre as décadas de 50 e 70], Ieda Maria Vargas [ganhou o título de Miss Brasil e Miss Universo em 1963]. A arquitetura florescia com Oscar Niemeyer [ver a entrevista de Oscar Niemeyer no **Roda Viva**]. Tempos de Cinema Novo, de euforia na Copa do Mundo. Claro que havia problemas, mas havia também conquistas e esperanças. Foi nesse contexto de um Brasil esperançoso e que se abria à modernidade, que a música também achou um caminho novo. Seguindo trilhas já abertas por músicos modernos, como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, Tom Jobim, entre outros.

Tais acontecimentos não se eximem, ou pelo menos, não se dissociavam do contexto político vivido na época, todo esse brilhantismo era mais reforçado ainda nas perspectivas geradas e alavancadas no governo de JK, a expectativa criada fomentou uma espécie de euforia pelo vislumbre de um novo Brasil, um Brasil moderno. Não lançamos aqui a ideia da bossa nova como produto deste momento político em específico, pelo menos não de forma direta, mas um processo construído que desembocou e se ampliou a partir de uma certa apropriação.

Sua configuração precede desde os anos 30, mas sua adesão ao discurso modernizante foi de fácil assimilação e incorporação, pois a dinâmica dos bossanovistas era de classe média, com uma perspectiva de um Brasil lindo de paisagens, cheio de amor, e um otimismo ao futuro, porém a luz da imagem do Rio de Janeiro. A visão deste Brasil nas canções, bem como a proposta de uma nova cena musical e de novos atores da música brasileira que fariam e seriam o expoente da nova música, a que seria dita como moderna, esta atribuição especialmente ao governo JK como um todo, contribuiu para essa adesão ao discurso político como uma propaganda.

O espírito do “novo” e, principalmente, a vontade e mudança são vivenciados intensamente. O design arrojado e o concretismo, nas artes plásticas e na poesia, são a marca dos anos 50. No final da década começam a surgir manifestações que a seguir tomariam corpo nos movimentos da Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro do Oprimido e música de protesto. Buscam-se, enfim, novas formas de expressão artística capazes de integrar cultura, modernidade e desenvolvimento. (VELLOSO, Mônica Pimenta. 2002, p. 123.)

A partir destes paralelos e tendo em mente a inserção de toda uma conjuntura, incluindo a “cultura” como um todo, é possível localizar uma das inserções de Tom Jobim neste momento, de como sua carreira passou a se alavancar dentro deste espectro do maestro moderno, tanto internamente a princípio, como em suas novas participações no exterior.

O primeiro ponto a discutirmos o que definirá o lugar que irá por a bossa nova neste patamar, tanto de consumo quanto dos discursos em seu entorno, inicialmente no Brasil, será a composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *Sinfonia da Alvorada (1961)* composta para a inauguração da nova capital federal, onde terá predominante nesta composição um posicionamento que permeará Jobim até pelo menos a segunda metade da década de 1960.

No início da década de 1960 um dos grandes marcos da história do século XX do Brasil foi a mudança da capital federal do Rio de Janeiro para o planalto central, a construção de Brasília, lugar que materializaria os sonhos e as propostas do governo JK, como já mencionado antes, durante este momento o discurso modernizador ampliou-se em outro nível e congregou diversas perspectivas e diversos segmentos que comungavam tal sentimento, juntos para que pudessem criar tal obra monumental que trazia um peso enorme no momento sócio-político além de toda uma mobilização massiva para a sua concretização.

Além da investidura material e de mão de obra, outras questões foram pensadas, pois não poderia ser apenas uma construção qualquer. E ela carregaria em si uma narrativa, um mito em torno de um personagem, o próprio JK, e toda a carga simbólica dos signos da modernidade apresentados naquele ponto. Assim sua arquitetura precisaria trazer esta proposta, tendo o arquiteto Oscar Niemeyer como principal figura para esta tarefa e para a inauguração uma canção que pudesse sintetizar de forma sonora a aura gerada em torno do Brasil, para esta composição tanto Tom Jobim e Vinicius de Moraes foram convocados.



Figura 15. Figura 14. Oscar Niemeyer e Tom Jobim em Brasília, 1960. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

A Sinfonia¹⁷ da Alvorada foi uma encomenda direta de JK a Tom Jobim e Vinicius de Moraes para o espetáculo que seria feito ao final da obra em uma grande inauguração aos moldes europeus, inclusive quem organizaria todo o show para a apresentação seria uma empresa francesa, devido aos altos custos e gastos de Brasília a apresentação foi cancelada por não poderem pagar as empresas, assim a sinfonia ficou reservada a um LP gravado em 1960 e lançado em 1961, depois de apresentações em vários lugares foi efetivamente executada em Brasília (A sua produção deu prejuízos lucrativos a Tom que chegou a complementar o pagamento dos músicos) na praça dos três poderes somente em 1986. (HOMEM, Wagner. OLIVEIRA, Luiz Roberta. 2012, p. 94).

Os quatro atos da obra constroem uma narrativa para a construção de Brasília, onde tratam desde uma certa predestinação histórica a figura de JK como aquele que veio para cumprir tal feito, respectivamente seus atos são, *O Planalto Deserto*, *O Homem*, *A Chegada dos Candangos* e *O Trabalho e a Construção*, totalizando mais de 30 minutos de peça.

¹⁷ Sinfonias são peças orquestrais que são divididas em quatro movimentos, geralmente elas antecedem óperas ou qualquer outra produção teatral. Disponível em: <http://www.queconceito.com.br>. Acesso em: 06/08/2019.



Figura 16. Capa do LP Sinfonia da Alvorada - 1961. (Fonte: Museu Virtual Brasília).

A peça se inicia com o instrumental já tematizando e nos ambientando para a narrativa que vem a seguir. A melodia é executada de forma crescente, com as trompas evocando as “antigas solidões”, as flautas dão o ar de liricidade e de matas com sons de passarinhos, harpas, passando uma sensação e expectativa de se estar em um lugar inexplorado, exótico e selvagem que se passará em todo o primeiro movimento. Sua primeira frase é bem simbólica, “*No princípio era o ermo*”, ermo é um adjetivo que tem como conotação lugares solitários, abandonados, isolados, desertos e desabitados. Essa forma de se iniciar desconsidera antigos habitantes daquela região, tratando aquela área como inexploradas, onde “*O infinito descampado [...] por entre as matas recortadas não havia ninguém*”.

Essa descrição passa uma ideia de um lugar sem posses ou comunidades antecedentes a este processo, desconsiderando ocupações humanas que viviam naquele entorno. Podemos concluir que para o projeto de Brasília a imagem de uma expropriação de terras para a futura cidade que não haveria desigualdade já se conceberia dentro de uma contradição. Curioso notar que a passagem seguinte diz “Nem parecia mais ouvir os passos dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros que [...] de sua violência contra o índio estendiam as fronteiras além dos tratados [...] vós fostes heróis”. Além do não e desconsideração do autóctone há uma exaltação aos bandeirantes como desbravadores heróis. Dando uma legitimidade para ocupar o lugar que agora seria construído por alguém tão ousado quanto os bandeirantes, *O Homem*, representação de JK.

Vale ressaltar que Tom Jobim faz várias referências melódicas¹⁸ a muitas de suas canções e de outros compositores, criando além da experiência sonora uma conexão entre ambas as letras, como a partir da mudança de compasso é feita uma citação da canção *Caminho de Pedra* presente no LP *Canção do Amor Demais (1958)*. Em *Caminho de Pedra* temos uma retratação da trajetória de um boiadeiro a atravessar serras e lugares inóspitos que não se davam para saber a que lugar levaria. Por estar sendo feita no início do movimento trata-se de uma ilustração ao lugar que seria feita a obra e da caminhada empreendida.

Com a entrada de Vinicius de Moraes discursando e criando toda uma representação de JK como um desbravador (semelhante aos bandeirantes) dos horizontes, entretanto, “*Suas mãos já não traziam outras armas [...] mas trabalho e paz*”, sua imagem pessoal é bastante trabalhada, da mesma forma como havia sendo desde seu egresso a presidência. Tal discurso passa uma visão quase que messiânica e predestinada “*Sim, ele plantaria no deserto uma cidade muito branca e muito pura*”. Outro componente utilizado para este momento são as falas de Oscar Niemeyer e Lúcio Rangel:

Citação de Oscar Niemeyer – [...] uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras... E que fosse como a imagem do Cruzeiro no coração da pátria derramada.

Citação de Lucio Costa - nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

¹⁸ Pudemos perceber que além das referências melódicas Tom Jobim também faz alguns movimentos harmônicos bastante emblemáticos com uma carga simbólica muito grande. Na passagem para o segundo movimento temos uma mudança na orquestração, os quatro compassos que compõem a dinâmica d’O Planalto Deserto são mudados para três agora podemos entender está aceleração com uma forma de marcha que será empreendida pelo personagem que protagoniza e conduz esta segunda narrativa, a presença dos metais se torna marcante, vale lembrar que em peças orquestrais os metais são recursos usados para criar as sensações de momentos de caráter “épico” ou grandioso, após um momento de suspense um repouso que sob um tema constante para dar base ao segundo discurso.

As referentes afirmações a “pureza”, “o branco”, “a felicidade”, trazem um caráter poético e de sublimidade, a construção de um lugar com propostas paradisíacas de tal cidade,

uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda a sua plenitude em toda a sua fragilidade;

homens que compreendam o valor das coisas puras..."

[...] nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse:

dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

Assim JK não somente tomava posse daquele lugar em si, mas de todo um legado que se arrastava historicamente desde o período colonial da mudança da capital federal para o centro do país.

O sentido de tomada de posse do território aparece nos mais variados discursos sobre Brasília e a necessidade de interiorização da capital, que a antecede. Enfim, a urgência com que se apresenta a construção, ou a mudança, da capital para o Planalto Central parece dar noção da dimensão alcançada por essa discussão. (CEBALLOS, Viviane Gomes de. 2005, p. 61).

Como terceiro ato *A Chegada dos Candangos*, aqui temos a narrativa no ponto onde a idealização e os planejamentos estavam feitos, mas agora era necessário a prática, a mão de obra em atuação, como expresso neste trecho “tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo”. Logo, para esta construção seria importante uma grande força de trabalho, como antes mencionado, o próximo movimento expressa bem a próxima etapa necessária, os chamados *Candangos*, termo pejorativo usado para se referir aos operários que trabalharam na construção de Brasília (CEBALLOS, Viviane Gomes de. 2005).

Da mesma maneira que no movimento *O Homem*, o processo da chegada dos candangos tem um pico de aceleração, de quatro compassos para dois, tendo assim uma aceleração em sua dinâmica e ritmo. Assim a intenção de uma marcha se acelera ainda mais com as forças de trabalho sendo postas em atuação, vindas principalmente

do norte e nordeste, a dinâmica rítmica de sua estrutura toma um referencial de outro ritmo, um ostinato¹⁹ em ritmo baião, como forma de ambientar o cenário com um ritmo criado no nordeste, porém em um contexto orquestral²⁰.

Além disto, a perspectiva da construção de um novo tempo ressaltava e gerava o interesse da grande população com as promessas feitas sobre Brasília, sobretudo para uma grande leva de nordestinos, vindos de inúmeras cidades e sob condições muito adversas, o final deste movimento, um dos menores por sinal, serve como uma apresentação dos locais de onde tais massas de trabalhadores vieram, como é bem descrito no seguinte trecho da sinfonia para dar enfoque da “participação da nação” neste processo:

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo. E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias.

Após a chegada dos candangos inicia-se o processo da construção com o movimento *Trabalho e Construção*. A composição tenta expressar a dinâmica do

¹⁹ Ostinato é uma frase ou motivo que se repete continuamente ao longo de uma composição musical. **Dicionário de termos musicais**. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/giniasilva/dicionario-de-terminos-musicais>. Acesso em: 29/10/2019.

²⁰ Dentro desta frase na introdução se segue uma relação descendente encontrada no último movimento das Bachianas brasileiras Nº2, Toccata (o trenzinho do caipira) de Villas Lobos (ROSADO, Clairton. 2008, p. 69), vale ressaltar que a influência da obra de Villa Lobos em Tom Jobim dava-se na forma como ele compunha usando técnicas da música popular com a erudita, essa mistura se perpetua e serve de grande base na composição Jobiniana.

trabalho desde o labor em si como as pausas, que seriam os momentos de descanso e contemplação, e novamente retomando a intensidade do trabalho, como que a repetida rotina onde se tem os momentos fortes e fracos.

Na parte poética temos a apresentação dos recursos materiais utilizados, mostrando não só a grandeza para se ter a construção monumental, mas também o esforço empreendido para transformar tudo isso na cidade pura e branca, por sinal esta forma de se referir a ela expressa certo caráter elitista, dada associação do branco a pureza, e tendo todas as “impurezas” e levas de trabalhadores jogados para as cidades satélites, fixando-se tanto a elite política quando econômica em seu centro.

Não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo poder, à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto. O que queremos dizer é que a utopia da cidade de Brasília nos faz refletir sobre as diversas formas de cultura e de arte de seus moradores, vindos de diversas partes do país e que se acumulam em torno do Plano Piloto, nas dezenas de cidades satélites. (ALVES, Lara Moreira. 2004, p. 129).

Para finalizar a sinfonia tendo como último movimento o *Coral*, seguida de uma grande parte instrumental acompanhado de vozes em canto Gregoriano, dando um tom de louvor e ação quase que divina ali presente, em seu início é marcado novamente os ostinatos em baião, como se a comemoração ali demonstrada fosse especialmente dos trabalhadores vindos do Norte e Nordeste, seguido de um discurso feito por Juscelino Kubitschek:

"Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino."

(Brasília, 2 de outubro de 1956)

Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira

Em seu encerramento temos a citação mais simbólica, quando ao som final do coral a referencia tanto harmônica quanto melódica a composição *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso, onde as várias repetições finais de “Brasília, Brasil” como na poesia da canção de Ary Barroso temos uma perspectiva romântica sobre o Brasil, exuberante e de um futuro brilhante, a ideia de Aquarela do Brasil era mostrar essa visão para o mundo a partir das animações da Disney feitas usando-a como tema, tendo a mesma perspectiva, porém visando um imaginário diferente, onde este Brasil prospero e grandioso estaria vinculado e seguiria a partir da construção, agora concretizada, da nova capital federal.

3.2. Contrastes e novas fronteiras: A internacionalização da Bossa Nova por Tom Jobim e seus impactos

A partir das contribuições dos principais bossanovistas e da proporção tomada em especial por Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, teremos um novo desdobramento que será um prelúdio para a próxima etapa de um processo que a bossa nova passará, donde Tom Jobim se consolidou e instituiu um lugar para a estética denominada Bossa Nova no cenário moderno, em patamares paralelos a outras formas de expressão (cinema, arquitetura, teatro, etc.) que vinham sendo como projetos ou “novos produtos” de um novo Brasil.

Com isso teremos uma série de discursos em torno da música brasileira e da cultura como um todo. Como vimos anteriormente, a Bossa Nova desde o disco *Chega de Saudade* as canções e produções feitas no Brasil se intensificaram, além de outros públicos que passaram a consumir a música popular, logo a música passou a ser discutida em vários ambientes e por diversos personagens da sociedade, como jornalistas, críticos de arte, figuras política e principalmente os universitários que se engajavam cada vez mais, desde questões relacionadas à forma como a cultura brasileira estava sofrendo com a influência norte americana até novas possibilidades do uso das música para um teor mais politizado que será o início para as canções engajadas ou de protestos na ditadura civil-militar de 1964.

Com a lógica da demanda de novas propostas além da exportação cultural que agora passava a incorporar outros países, nesta dinâmica, além dos Estados Unidos, é que o Brasil irá seguir a mesma perspectiva, o que estreitará mais ainda o ritmo do jazz, havendo agora um diálogo mais direto. Um show dedicado a este investimento a bossa nova foi promovido, o show do Carnegie Hall de 1962 em Nova York mostra esta tentativa de aproximação e de promoção da bossa nova como produto musical.

Os anos de 1962 e 1963 acentuaram a demarcação de fronteiras, muitas vezes postiças, entre as bossas novas “jazzísticas” e “nacionalista”. A questão foi potencializada pela consagração da bossa nova no mercado internacional, ocorrida exatamente no mesmo período. No final de 1962, em 21 de novembro, a bossa nova foi atração principal de um evento que acirrou ainda mais as polêmicas em torno do caráter nacionalista ou “entreguista” do novo gênero. (NAPOLITANO, Marcos. 2007, p. 73).

Este show pode ser dado como certa cisão de pontos dos bossanovistas, onde parte do grupo passou a buscar um reencontro com antigos sambistas como no caso de Carlos Lyra com a tentativa de parcerias com Cartola, Zé Keti e Nelson Cavaquinho; outro grupo, especialmente Tom Jobim²¹, permaneceria na proposta inicial de se lançar como uma inovação, principalmente com as novas possibilidades que se abriam no exterior.

[...] a apresentação no Carnegie Hall foi um fator muito significativo para que os estadunidenses conhecessem os músicos bossa-novistas brasileiros e tivessem interesse em gravar Bossa Nova e para que esses músicos brasileiros conquistassem o próprio espaço e reconhecimento no cenário da música internacional. (MAXIMIANO, Maria Silva. 2012, p.30).

²¹ É importante frisar que a internacionalização se deu/dá com mais força com Tom Jobim visto que após os diversos compositores que passaram a lançar carreira no exterior, em especial nos EUA, tiveram uma produção e carreira localizada e em uma proporção menor, como por explicado por Alexandre Francischini em LAURINDO ALMEIDA: Dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood, (2009): Foi o caso de Sérgio Mendes, Moacir Santos, Dom Salvador, Airton Moreira, Rosinha de Valença, do próprio Laurindo Almeida e de muitos outros que, optando por exercerem suas carreiras nos Estados Unidos ou em qualquer país da Europa – Baden Powell na Alemanha, por exemplo –, permaneceram à margem do grande público no Brasil. Diferentemente, as obras de Tom Jobim acabaram por se consagrar e atingir alta popularidade de nível mundial.

Com isto passará a existir o consumo de produções brasileiras no exterior, inicialmente e com maior força nos Estados Unidos, dada certa apropriação do gênero pelo jazz que procurava se reinventar e teve essa possibilidade em parcerias e com lançamento constante de discos de músicos brasileiros, vinculados à bossa nova. Tal dinâmica fez-se para a bossa nova uma imagem de “jazz abrasileirado”, portanto a aceitação e o agrado para fora do país foi bem receptível, se fizermos uma busca rápida em plataformas de mídias, especialmente se procuramos por “bossa nova instrumental”, teremos inúmeros compilados de Bossa Nova – Jazz, mostrando como esta associação foi tão forte e permanece ainda hoje.

Com o repentino sucesso da bossa nova, no exterior Tom Jobim recebeu convites de participações musicais e lançamentos de LP's a partir do ano de 1964 por meio de dois grandes sucessos de Tom Jobim que foram traduzidos para o inglês, *Desafinado* e *The Girl From Ipanema*, os trabalhos seguintes de maior vendagem foram *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim (1965)*, *a Certain Mr. Jobim (1967)*, *The Astrud Gilberto Album With Antonio Carlos Jobim (1965)*.

Em 1967 a carreira de Tom Jobim dará o salto que o consagrará entre os maiores nomes de compositores do século XX, com o pedido de Frank Sinatra²² para a gravação de um LP, *o Francis Albert Sinatra e Antonio Carlos Jobim (1967)* que, de acordo com Fabio Guilherme Poletto:

O caso de Jobim é particularmente interessante justamente em função da recepção à sua música ter sido balizada no plano nacional pela combinação de elementos estéticos fortemente ligados a um projeto de modernização da canção. Por sua vez, ao longo da década de 1960, a canção moderna associada a Jobim também passou a ser admitida como parte de uma tradição musical de maior amplitude, não obstante as ressalvas a essa incorporação apresentadas por parcelas da crítica musical brasileira. (POLETTTO, Fabio Guilherme. 2010, p. 75).

O disco contém alguns tópicos interessantes a serem analisados para além da mera divulgação da Bossa Nova, como o fato de Tom Jobim ser pressionado a tocar o

²² Sendo este um dos maiores músicos de Jazz norte-americanos é considerado um dos símbolos mais usados de divulgação cultural dos Estados Unidos, mais informações a respeito do apropriação e da influência de Frank Sinatra na expansão da bossa nova dentro do mercado externo ver MAXIMIANO, Marina Silva. O BRASIL DE TOM JOBIM NA VOZ DE FRANK SINATRA. 2012, p. 32 – 42.

violão ao invés do seu instrumento principal, o piano, reforçando uma tipicidade entre esse instrumento com os ritmos brasileiros, certo estereótipo conhecido como *Latin Love*, nas palavras de Frank Sinatra ele o apresenta da seguinte forma: "Instrumento? violão, ritmo? Bossa Nova, artista? Um dos criadores deste cativante e belíssimo ritmo, Antonio Carlos Jobim."

Enquanto clichê, ele ajudava a compor um estereótipo de latinidade que também revestia a circulação de produtos musicais brasileiros no mercado norte-americano. E é a outra faceta desse estereótipo que Jobim recorreu para explicar sua atuação como violonista no disco que gravou com o famoso crooner: "eu queria acompanhar o Sinatra ao piano, mas eles me obrigaram a acompanhá-lo ao violão. 'Piano não, destrói a imagem do 'latin lover'. Tem que tocar violão". (LIMA REZENDE, Gabriel S. S.; SANTOS, Rafael dos. 2014, p. 97-128).

A canção *Garota de Ipanema* teve nesse momento uma versão em inglês e tornou-se rapidamente um fenômeno, atingindo um grande número de gravações, ocupando o segundo lugar de músicas mais interpretadas no mundo tendo também outra composição sua "Samba de uma nota só" entre as 10 mais gravadas, os signos contidos nela e traduzidos para o inglês acabam por configurar uma amostragem do Brasil por meio de sua letra.

Garota de Ipanema – 1962

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça

É ela, menina / Que vem e que passa

Num doce balanço / A caminho do mar

Moça do corpo dourado / Do sol de Ipanema

O seu balançado é mais que um poema / É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho? / Ah, por que tudo é tão triste?

Ah, a beleza que existe / A beleza que não é só minha

Que também passa sozinha

*Ah, se ela soubesse / Que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça / E fica mais lindo
Por causa do amor*

A formatação da letra e de sua estrutura melódica criadas por Tom Jobim e Vinicius Moraes cria um imaginário sobre a mulher brasileira, sobre suas praias, belezas e aparentemente o que seria a "cultura brasileira". Assim para o mundo, ambos traduziam sua cultura e eram expoentes desta imagem, especialmente da cidade do Rio de Janeiro. Nesta canção, a uma ligação feita entre a mulher brasileira, de uma mulher sedutora que caminha pelas belas praias do Rio, além de uma exaltação a sua juventude.

É ela, menina
Que vem e que passa
Num doce balanço
A caminho do mar
(Grifo nosso)

Assim como em todas as canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em que referenciam o Rio de Janeiro a visão das paisagens e aquele momento de observação e contemplação se refletiam em letras, a ocasião, não se sabe ao certo qual mulher os serviu de inspiração, mas que era uma jovem estudante de 19 anos que costumava passar pela praia em frente ao boteco frequentado pelos compositores que mesmo sendo casados adoravam admirá-la (HOMEM, Wagner. OLIVEIRA, Luiz Roberto. 2012). Logo a canção também transparece uma imagem de que a mulher ao passar seria assim como a natureza do local uma apreciação e deleite para a vista, especialmente por encarar a beleza dela como “não sendo só minha”.

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?
Ah, por que tudo é tão triste?

Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha
 (Grifo nosso)

A canção *Garota de Ipanema* se tornou uma marca e uma espécie de apresentação do Rio de Janeiro, criando um estereótipo, principalmente, de feminilidade e comportamento da mulher brasileira, sendo esta canção tratada como uma expressão da linguagem brasileira e em certa medida uma amostra pelo meio musical de um imaginário e certo exotismo, assim como foi com a animação *Caros Amigos* produzida pela Disney tendo a canção *Aquarela do Brasil (1939)* onde cumpre o papel semelhante de apresentar a beleza natural do Rio e reforça outro estereótipo, o do carioca como um malandro, expresso na figura do personagem Zé Carioca.

Com essa parceria entre Tom Jobim com o mercado Norte-Americano intensificou ainda mais o debate em torno da americanização da música brasileira. Agora o viés que se engajava politicamente, criticavam certos posicionamentos, como por exemplo, a canção *Influência do Jazz (1961)* de Carlos Lyra em protesto a comercialização da bossa nova no exterior:

Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê? Não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz

Quase que morreu / E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro / O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto / Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando / Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso / Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu / Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu

*Pra não ser um samba com notas demais / Não ser um samba torto pra frente
pra trás*

Vai ter que se virar pra poder se livrar / Da influência do jazz

Entretanto tal música embora tenha este apelo e protesto ao Jazz em relação ao Samba sua harmonia e melodia segue a tendência do Jazz, notadamente nesta fórmula para chamar atenção para a apropriação que a bossa nova passava, em entrevista Carlos Lyra foi questionado sobre parcerias suas com músicos de Jazz²³, posteriormente a sua composição:

Tárik de Souza: Um ano e meio depois de ter "Influência do jazz", você viajou para tocar com o Stan Getz [(1927-1991) saxofonista. Nos anos 60, com o álbum *Jazz Samba*, com destaque na composição de Tom Jobim, "Desafinado", e no álbum seguinte, *Getz/Gilberto*, introduziu a bossa nova em seu repertório]. Ou não?

Carlos Lyra: Foi, mas eu deixei bem claro para o Stan Getz: "eu não toco jazz. Você vai tocar minhas músicas". E ele aceitou.

Tárik de Souza: O que prova que a bossa nova teve uma presença maior no jazz do que vice-versa, eu acho.

Carlos Lyra: Se bem que uma vez que estávamos no bar em Washington, chegou o Benny Goodman [(1909-1986) músico de jazz norte-americano, conhecido como "Rei do Swing"], e eu falei: "eu não toco jazz, nem "Garota de Ipanema", só toco minhas músicas". E o Benny Goodman: "Vocês tocam música brasileira? Tocam um "Garota de Ipanema"?". Ficou todo mundo parado. E eu toquei, foi a maior. Quando acabou, o Stan Getz olhou para mim: "Para ele você toca, né?". [risos].

Contudo, ao mesmo tempo em que determinados músicos de esquerda e parte da crítica contra Jobim, outros compositores também eram criticados por movimentos de esquerda que viam tais artistas como parte ou dissidentes da burguesia brasileira, como por exemplo, boa parte da militância da CPC da UNE.

²³ Entrevista transcrita de Carlos Lyra concedida ao programa Roda Viva em 2008. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/471/entrevistados/carlos_lyra_2008.htm. Acesso em: 05/11/2019.

[...] vários problemas impediram e/ou dificultaram a viabilização do projeto engajado, entre eles a disparidade cultural e social entre o artista pequeno burguês e a sua audiência pretendida. Mais problemática, contudo, era operacionalização em *termos musicais* da equação proposta pelo Centro Popular da Cultura, que acabou sendo clivada pelas influências e preferências musicais dos compositores engajados, incluindo o Jazz e a música erudita, tomados como material e referência. (POLETTI, Fabio Guilherme. 2010, p. 68).

Esses diferentes ângulos de críticas, desde suas obras em si até a forma como sua carreira se dirigia por meio destas relações com o exterior, dada a sua flexibilidade, flerte com os EUA e pouca afirmação política ou engajamento, Jobim terá esse momento tido como um anti-nacional, o que acarretará em certas generalizações transportadas para a bossa nova como um todo, denominada como uma degeneração comercial da música brasileira, ou ainda, que teria se tornado uma “música de importação”. Junto a isso a antipatia gerada pela mídia ao autor fará suas canções terem um decaimento de vendas no Brasil. Neste momento Jobim tenta expressar uma postura de neutralidade política em relação as suas composições, tentando distanciar sua arte do momento, o que irá colaborar com esta diminuição de suas vendas, devido a pressão do quadro que o Brasil começava a vivenciar.

Todos esses debates tomaram uma proporção de dimensão mais ampla a partir dos anos de 1964, a conturbação política se intensificará e o Brasil passará por uma ditadura civil-militar. A música engajada e os meios culturais terão uma dinâmica crucial, serão os anos das músicas de protesto e resistência (bem como de várias formas de arte e expressão), novos atores sociais e figuras de grande nome na música brasileira surgiram neste momento, as canções da obra jobiniana priorizaram outra temática e apelo, destoante da proposta do momento, um dos momentos mais intensos da música popular, os festivais da canção que institucionalizaram o termo MPB (Música Popular Brasileiro).

3.3. Os herdeiros da Bossa: Um processo constante de construção e a contribuição de Tom para o conceito de MPB

A segunda metade da década de 1960 em diante será um momento marcante para a cultura e as artes como um todo no Brasil, a conjuntura redefinirá o pensamento e determinadas concepções sobre a arte e sua função social. A perspectiva dos artistas como divulgadores de opinião e a arte como forma de protesto, luta, e de mobilização tomará um espectro maior com a crescente repressão que passou a surgir dentro do contexto da ditadura civil-militar.

Não apontamos aqui a arte, em especial a música, como tendo adquirido tal forma neste momento específico, mas que se intensificou, canções de teor crítico mais direcionadas a questões sociais eram produzidas, porém não com tanta frequência, inclusive pela própria demanda que passou a ser necessária, mas tais canções são percebidas na era Vargas por exemplo, ou no período JK quando Juca Chaves critica a postura do próprio presidente quanto ao termo associado a ele na canção *Presidente Bossa Nova* (1957).

*Bossa nova mesmo é ser presidente / Desta terra descoberta por Cabral
Para tanto basta ser tão simplesmente / Simpático, risonho, original.*

Outro ponto é que a criticidade das canções não foi mérito e exclusividade da bossa nova e os chamados herdeiros da bossa (especialmente da construção da sigla MPB), mas a chamada música brega ou música popular cafona além de embarcar no combate a censura atuou com canções críticas como, por exemplo, "Tortura de Amor", censurada em 1974, de Waldick Soriano (LIMA, Izaíra Thalita da Silva. 2008).

Os anos da arte engajada para Tom Jobim o trarão para uma nova temática, que pode ser entendida como contraditória a algumas das suas composições anteriores, dentro do contexto político ele se fazia um tanto omissivo, e constantemente cobrado pelos seus colegas para uma declaração mais firme com relação a seu posicionamento, contudo mesmo que ele não tenha sido incisivo ou militante na política, embora tenha sido detido pelo Dops em 1971 pela quebra de um contrato do VI FIC (Festival Internacional da Canção) que fazia censuras prévias em canções e já indicaram músicas

de artistas famosos como vencedoras antes de começar o evento, no caso de Tom e Chico Buarque eles nem canção possuíam, apenas tinham criado um título, vários compositores escreveram uma carta de repúdio a censura e foram levados para prestar esclarecimentos (HOMEM, Wagner. OLIVEIRA, Luiz Roberto, 2012), a sua obra neste período se toma de outras facetas e nos leva para uma importante problemática que desembocará na MPB.

Nestes anos que permearam a ditadura civil-militar até a sua morte em 1994 apontamos dois pontos que serão centrais a partir daí na obra jobiniana, a sua desvinculação com o pensamento do desenvolvimento, agora com um apelo saudosista das paisagens que se perderam nesse processo e que o inspiravam; e em parte os paradigmas compositivos que se firmaram para a MPB, e que a deram o status de bom gosto pela sua harmonia sofisticada junta a uma poesia refinada.

O que alavancará todo o intenso momento musical deste época serão os festivais e eventos, que devido ao novo alcance proporcionado pela televisão tal dinâmica junto com a proposta de chegar com suas mensagens ao máximo de públicos possíveis se fará bastante efetiva inclusive dentro das vias de mercado que estavam se vinculando entre o meio televisivo e a indústria fonográfica.

O circuito universitário paulista aprofundou a busca da síntese entre a bossa nova “nacionalista” e a tradição do samba, paradigmas de criação desenvolvidos antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados a TV. Nesses espetáculos surgiram para o grande público nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Rosinha de Valença, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Gilberto Gil, entre outros. Por outro lado, figuras já conhecidas no Rio de Janeiro, como Nara Leão, Tom Jobim, Oscar Castro Neves, passaram a se apresentar para o público estudantil de São Paulo. (NAPOLITANO, Marcos. 2007, p. 83).

Essa intencionalidade facilitava no quesito do alcance popular, atingindo mais públicos que não somente os de classes médias, tal proposta foi capitaneada primeiramente pela UNE, onde os movimentos estudantis compostos pelos jovens universitários que consumiam tais produtos de mídias irão pedir por mais

conscientização da música para um caráter voltado ao samba tradicional para se aproximarem das camadas populares.

A partir dos festivais, novos atores passaram a incorporar o cenário brasileiro e se tornaram a “nova vanguarda” da música popular, inicialmente com o estouro de Elis Regina e Chico Buarque, e depois com a chegada dos baianos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia. Os chamados Festivais Internacionais da Canção foram realizados em sete edições exibidos em vários canais de televisão, especialmente na TV Record. Tais compositores serão intitulados como herdeiros da bossa, pois traziam as propostas de sofisticação e reencontro com músicas da primeira metade do século XX, tidas como tradicionais, como o caso de Chico Buarque que revisitou as obras de Noel Rosa para as suas composições, porém com a pretensão bossanovista do entendimento da música, um dos principais programas dos quais deram início para o que ficou conhecido como a era dos festivais foi o *Fino da Bossa* estreado em 1965.

O *Fino da Bossa*, serviu como idéia-chave para o programa televisivo, que a princípio levava o mesmo nome e depois passou a chamar apenas O Fino. A segunda seção situa a trajetória do programa da TV Record chamado O Fino, desde sua criação em maio de 1965 até seu término em 1967, palco de estréia e consagração de muitos artistas que por lá passaram, e de consolidação da moderna música popular brasileira, conhecida entre os músicos da época como música popular moderna. (MACHADO, Cristina Gomes. 2008, p. 15).

A partir daí desde o avanço crescente das vendas da música popular no Brasil, e com a indústria fonográfica multinacional se voltando para este mercado a música alcançará um novo patamar, de espaço e vendas. É neste momento que será gerada a sigla MPB, escrita com letras maiúsculas, sendo esta o resultado do que se era considerada música de bom gosto e qualidade por se tratar de um amálgama das propostas de modernização da música com a revisão e incorporação de aspectos da tradição que agradariam o gosto popular em geral. Vale ressaltar que dentro da MPB, se reservavam o grosso dos compositores que estavam inclusos nesse meio que surgiu a partir da bossa nova, outros ritmos que passaram a disputar com a MPB, como Roberto Carlos e a jovem guarda não estavam nesse quadro.

Outro ponto interessante é a forma que se agregavam a MPB, como sinônimo de ruptura, modernização e aspectos tradicionais, era possível se atribuir novas composições dentro deste universo da música brasileira, como por exemplo, o movimento tropicalista que após propor uma nova abordagem dentro da música brasileira diferente do que se vinha apresentando como MPB acabou rapidamente por ser enquadrada como parte dela e terminando seus dias de oposição. Segundo Napolitano o Tropicalismo:

[...] a incorporação de elementos do "mau-gosto" buscava provocar o estranhamento do público diante das canções de mercado, como foi dito várias vezes, sobretudo por Caetano Veloso. Mas o tiro saiu pela culatra. Ao invés da "implosão" do público, tal como havia ocorrido com o "tropicalismo" teatral, o que acabou ocorrendo foi uma nova ampliação da faixa de consumidores da MPB. A força do mercado acabou por incorporar o Tropicalismo, lembrado até hoje como um momento de renovação da canção brasileira, por incorporar a linguagem pop e abrir caminho para uma audiência de canções brasileiras "modernas" entre os adeptos da contracultura jovem e radical, surgida a partir de 1968. (NAPOLITANO, Marcos. 2001, p. 121.)

Tom Jobim terá uma atuação fundamental neste processo da construção da MPB, por ser um maestro e arranjador onde a maior parte das suas produções musicais serviram ou de inspiração ou de base, quando não eram de feitura sua e encomendada para interpretação de toda a gama de músicos que estavam surgindo, algo comum, pois ele ainda atuava como arranjador e compositor para outros músicos. Isto é perceptível na fala de Carlos Lyra onde ele denominava da seguinte forma²⁴:

Eu sempre disse: nunca fui a uma escola de música, mas fiz duas universidades muito sérias: Tom Jobim e João Gilberto. É preciso ouvir o João Gilberto, é preciso ouvir o Tom Jobim, é preciso ouvir o Heitor Villa-Lobos [(1887-1959) maestro e compositor brasileiro de música erudita], Ravel, Jazz West Coast. É preciso ouvir os boleros mexicanos, que são lindos. Alguma coisa da música francesa também. E, depois, todos esses que continuaram a bossa nova, que estão continuando, o Caetano, Chico, Ivan Lins, Djavan, uma porção de gente que

²⁴ Entrevista transcrita de Carlos Lyra concedida ao programa Roda Viva em 2008. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/471/entrevistados/carlos_lyra_2008.htm. Acesso em: 05/11/2019.

está fazendo coisa boa. É preciso ouvir músicas de boa qualidade.

Tom passou a realizar diversas composições com os novos compositores destaques da MPB nos anos dos festivais, em especial com Chico Buarque, desde a canção *Retrato em Branco e Preto* (1968) e posteriormente com a vencedora do III Fic Nacional e Internacional, Sabiá (1968), interpretada pela dupla Cynara e Cibele, tal canção foi altamente rejeitada pelo público e vaiada após sua vitória sobre a segunda colocada *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) de Geraldo Vandré.

Vou voltar! / Sei que ainda vou, vou voltar

Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá

Que eu hei de ouvir / Cantar uma Sabiá

Cantar o meu Sabiá

Vou voltar! / Sei que ainda vou voltar

Vou deitar à sombra / De uma palmeira que já não há

Colher a flor que já não dá / E algum amor

Talvez possa espantar / As noites que eu não queria

E anunciar o dia

Tom passava a compor agora com temáticas voltadas a natureza como em *chovendo na Roseira* (1970) *Matita Perê* (1973), disco *Urubu* (1976) e *Passarim* (1985). Contudo a efervescência política procurava músicas de cunho mais apelativo ao combate a ditadura civil-militar, motivo que gerou inúmeras críticas a outros compositores que não compuseram canções desse teor naquele festival como o próprio Caetano Veloso também vaiado ao fim de sua apresentação. Analisando a letra ela, embora possuísse devido caráter de saudade de “Um tempo que já não há” como se houvesse um rememoração de um período que passou por mudanças, mas que se era possível voltar, tratava-se de uma linguagem branda e sutil como tratadas nas duas primeiras estrofes da canção.



Figura 17. Cynara e Cibele interpretando Sabiá de Tom Jobim e Chico Buarque no III FIC. (Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim).

Dentro de uma temática e perspectiva semelhante agora juntamente com Elis, *Águas de Março* (1972), que se tornou um dos grandes sucessos da MPB, trazia esse contexto plural, natureza e contexto, que por sinal não há certo consenso do que realmente seriam as constantes oposições dadas nesta canção a todo o momento, para alguns autores a frase inicial faz alusão ao contexto da época, “É pau, é pedra”.

*É pau, é pedra, é o fim do caminho / É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o Sol / É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
É peroba do campo, é o nó da madeira / Caingá, candeia, é o matita-pereira
É madeira de vento, tombo da ribanceira / É o mistério profundo, é o queira ou
não queira.*

Tal expressão era bastante usada para se definir a violência institucional contida em outras canções do período, coincidentemente também temos o trecho “São as águas de Março fechando o verão” mês que antecede ao dia 1 de abril, data de início do período ditatorial.

[...] à música *Águas de Março* (1972), composta por Tom Jobim, assim, o resto que os brasileiros sabem, mas não dizem, segundo o cantor e compositor bossa-novista, é o “pau”, a “pedra”, que aludem à dureza imposta pelo Regime Militar, ou seja, as palavras “pau”, “pedra” fazem significar os ditames e a rigidez às quais o país estava comodamente imerso. (SALLES, A.C.M., SOUSA, A.M., FERNANDES, F.S. 2015, p. 351).

Outra abordagem possível desta canção é pela via da oposição na natureza e das obras humanas, não num sentido de contrárias, mas que toda ação ou atuação em um dado momento será diluída pela água, e qualquer que seja a dinâmica humana dentro de um contexto maior ela não se conclui com uma sobreposição de um sobre o outro, como se fosse uma polarização, mas tudo se encerra para um novo recomeço, tal base para inspiração de *Águas de Março* pode ser encontrada em um poema de Olavo Bilac, o *Caçador de esmeraldas*, onde a narrativa caminha por uma trajetória pela natureza dos sertões.

*Foi em março, ao findar das chuvas,
quase à entrada Do outono,
quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão.
Ah! quem te vira assim, no alvorecer da vida, Bruta Pátria,
no berço, entre as selvas dormida, No virginal pudor das
primitivas eras,
Quando, aos beijos do sol,
mal compreendendo o anseio Do mundo por nascer que trazias
no seio
Reboavas ao tropel dos índios e das feras!*

Será depois dessas produções novamente no Brasil após o AI-5 veio o exílio de muitos compositores bem como uma censura mais acirrada contra a arte engajada Tom Jobim se voltará para o mercado externo novamente passando grandes espaços de tempo

fora do país, residindo inclusive em Nova York por um tempo fazendo idas e vindas até o seu falecimento em 08 de dezembro de 1994, quando no ano posterior os representantes da MPB, os músicos Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulinho da Viola, comemoram o réveillon de 1995 em homenagem a Tom Jobim na orla de Copacabana com as interpretações de canções, bem como boa parte das feitas em parcerias ou produzidas a pedido do maestro para esses músicos, como uma forma simbólica de sua atuação e definição do processo que desembocou na MPB.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho procuramos contribuir com mais camadas de sentido ao entendimento de como seguimentos da cultura estão transversalmente ligados a outros segmentos da sociedade, tanto a política, quanto economia, e sua importância como divulgadora, seja de propagandas, ideias ou simplesmente como forma de expressão, e de como esta relação molda-se mutuamente com estas esferas da vida cotidiana, este é um debate que não se propôs a esgotar a temática aqui abordada, mas adicionar ainda mais camadas dentro da área de História e Música nas produções sobre a cultura.

A partir deste estudo sobre as canções de Tom Jobim dentro do decorrer de diferentes passagens importantes para a compreensão do século XX no Brasil, do período Vargas, Juscelino Kubitschek e a ditadura civil-militar de 1964, buscamos perceber os processos que se deram em cada momento, os debates produzidos em torno da música popular, que dada a sua complexidade se torna um organismo vivo com inúmeras possibilidades.

Primariamente observando a forma como o compositor Tom Jobim concebia a música e quais seus principais objetivos com elas, no que se refere a juntar tanto formas eruditas com populares para gerar canções com requintes de sofisticação porém não fugindo de determinados signos que pudessem ser identificados como ritmos brasileiros, isso se tratando do samba, portanto desde a formação do próprio Tom Jobim tendo como base, música clássica, com compositores como Maurice Ravel, Heitor Villa Lobos (principal fonte que aliava música erudita e popular), Ary Barroso (Um dos mestres da música popular), nos informam como se dava a premissa para a criação das canções dentro da obra jobiniana.

Ao mesmo tempo em que o Brasil passa por diferentes conturbações políticas e adentra num processo de desenvolvimento e uma tentativa de se configurar uma nova nação o cenário musical também está se modificando, novas gerações de compositores com diferentes perspectivas e que passam a se mesclar com o que já estava posto hibridizando ritmos (CANCLINE, Nestor Garcia. 1998).

Portanto a música popular não passa por cisões e rupturas bruscas, mas um processo gradual, que como argumentamos a partir da bossa nova se torna mais intenso

este processo junto contexto social do momento contribui para isto, mas não a tornando um produto como, por exemplo, apontar a bossa nova como fruto do desenvolvimentismo do período JK, mas que ela se adapta a este contexto, e mesmo assim nem todos os componentes dos bossanovistas se associam as estes discursos, adquirindo outras posturas, que será um prelúdio da arte engajada.

Um aspecto de suma importância e primordial das análises percorridas até sua conclusão no capítulo 3 é a forma que se definiu dentro da Música Popular Brasileira, com iniciais maiúsculas para se definir uma categoria específica de músicas usada a fim de se distinguir entre as músicas brasileiras como um todo em relação a um determinado padrão, considerado sofisticadas, de bom gosto, letrada e de agrado do público de classe média, mas ao mesmo tempo comunicável para as camadas populares (NAPOLITANO, Marcos. 2007), logo esta compreensão faz da MPB mais um conceito, ou uma ideia, do que um estilo propriamente dito.

Tendo em vista que como apresentado, a música (e a cultura como um todo) passa por diversos seguimentos e tal concepção parte de um ponto anterior a ela em uma dinâmica, as vezes contraditória, de se apresentar como algo novo mas sempre vinculada a tradição brasileira, fenômeno trabalhado por Eric Hobsbawm e denominado de *Tradições inventadas*. O que percebemos como sendo um dos principais personagens para a construção deste paradigma estético é o maestro e arranjador da bossa nova que busca este vínculo de erudição e tradição popular, de elementos externos apropriados e agregados a componentes internos da cultura musical.

Assim, captar a formação e a multiplicidade que se encontra entre os sambas da década de 1920 e 1930 até chegar à MPB ao final da década de 1960 e início de 1970 a partir da obra jobiniana nos serviu de fio condutor para compreendermos outras faces das dimensões que envolvem a cultura, a política, a economia e o cenário musical e que podemos por meio disto apontar as permanências, as mudanças, os contrastes e sobretudo a dinâmica da arte dentro da sociedade como parte importante de sua história e complexidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Lara Moreira. A construção de Brasília: contradições entre utopia e realidade. In: V Seminário de Pesquisa da FAV, 2004, Goiânia. Cultura Visual: exercícios do olhar, 2004. p. 9-76.

BISSOLI, Magno Siqueira. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas.** São Paulo: Editora Unesp, 1. Ed. 2012. p. 296.

BORGES, Adriana Evaristo. **Vinícius de Moraes: Cultura e História. (1930-1970).** Dissertação de mestrado em história apresentada ao centro de Pós Graduação em história da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, 2011. p. 162.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão; Tradução prefácio à 2. ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 205.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. O conceito de indústria cultural e a comunicação na sociedade contemporânea. 2002.

FRANCISCHINI, Alexandre. **LAURINDO ALMEIDA DOS TRILHOS DE MIRACATU ÀS TRILHAS EM HOLLYWOOD.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 53-73.

GAVA, José Estevam. **MOMENTO BOSSA NOVA: ARTE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO SOB OS OLHARES DA REVISTA O CRUZEIRO.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP-Assis), 2003. p. 222.

GONÇALVES, Eduardo. **A CASA EDISON E A FORMAÇÃO DO MERCADO FONOGRAFICO NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.** Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 9, ago/dez, 2011, p. 105-122.

GOMES, Angela de Castro (org); FARO, Clovis de; Etal. **O Brasil de JK.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPdoc, 1991. ed. p. 191.

HOBASBAWN, Eric. RANGERS, Terence. **A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

LENHARO, Alcir. **A SACRALIZAÇÃO DA POLÍTICA**. Campinas: Papirus. 1986, p. 213.

LIMA, I. T. S. **EU NÃO SOU CACHORRO NÃO: A Transformação do brega em arte com elementos de cinema no DVD de Wladick Soriano**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 9-24, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira: jornalismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1 ed. 2012. [Originalmente publicado em: Revista "Manchete", 21 de setembro de 1968.]. p 211.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **A BOSSA DE ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1965-1967)**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - São Paulo, julho 2011, p. 17.

MACHADO, Cristina Gomes. **ZIMBO TRIO E O FINO DA BOSSA: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E SUA REPERCUSSÃO NA MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP São Paulo / SP 2008, p. 410.

MARSHALL, Berman. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo, Editora Schwarcz Ltda, 1982. Tradução: Carlos Felipe Moisés. p. 15-37.

MAXIMIANO, Marina Silva. **O BRASIL DE TOM JOBIM NA VOZ DE FRANK SINATRA: um estudo sobre tradução, música e cultura**. Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras. Juiz de Fora, 2012, p. 167.

MITTANCK, V. A. **AS MULHERES DE 1950: SEU COMPORTAMENTO E SUAS ATITUDES**. 2017. (Apresentação de Trabalho/Simpósio), p. 10.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955-1968)**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 28, Rio de Janeiro, 2001, p. 103-124.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120 p. 120.

NAPOLITANO, Marcos. **Síncope das idéias**: A questão da tradição na música popular brasileira. Editora Fundação Perseu Abramo, 1ed. 2007, p. 160.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre. **Boêmia aqui me tens de regresso**: Mundo boêmio e sensibilidades na mpb (1940-1950). Tese apresentada ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, 2014. p. 220.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. NAPOLITANO, Marcos. IN: **Fontes audiovisuais**: A história depois do papel. p. 235-291. São Paulo: Contexto, 2. ed. 2008. p. 305.

POLETTI, Fábio Guilherme. **“Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958”**. Dissertação de mestrado em história apresentada ao centro de Pós Graduação em história da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004. p.148.

POLETTI, Fábio Guilherme. **Saudade do Brasil**: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976). Tese apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. p. 299.

REZENDE, Gabriel S. S Lima; SANTOS, Rafael dos. **“Bonita”**: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, dez. 2014. p. 97-128.

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marquez, Collaço, Vera. **Tecendo o teatro de revista** Análise estrutural das peças cocota: comidas, meu santo e você já foi a Bahia?. Artigo produzido para a disciplina: Teatro Brasileiro – Narrativas e construções, ministrada pela Profa. Vera Collaço, na PPGT – Mestrado em teatro, 2008.

ROSADO, Clairton. **Brasília - Sinfonia da Alvorada Estudo dos Procedimentos Compositivos da Obra Sinfônica de Tom Jobim**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música. São Paulo, 2008, p. 142.

SALLES, A. C. M., MALUF-SOUZA, O., FERNANDES, F. S. **A MPB no regime militar: Silenciamento, resistência e produção de sentidos.** In: RUA [online]. n°. 21. Volume 2, p. 341 – 361. ISSN 1413-2109. Novembro/2015. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Tom Jobim e moderna música popular brasileira.** Tese apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011. p. 175.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998. p. 365.

VAZ, Tales Gubes. **A cultura da revista Rolling Stone: Um estudo dos critérios de noticiabilidade e das estratégias narrativas.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da FABICO, UFRGS. Porto Alegre, 2008, p. 25 - 27.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **AS TIAS BAIANAS TOMAM CONTA DO PEDAÇO: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.** Este artigo foi desenvolvido como parte de um projeto de pesquisa financiado pela “Fundação Carlos Chagas” (SP) durante o ano de 1989. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros desta história visual (LP's da Elenco, 1963).** Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História da UFJF, 2008. p. 133.

DOCUMENTÁRIOS E ENTREVISTAS

AS NASCENTES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk>. Acervo da TV cultura com Tom Jobim. Acesso em: 12/09/2019.

COISA MAIS LINDA – HISTÓRIAS E CASOS DA BOSSA NOVA. Disponível: <HTTP://www.youtube.com/watch?v=qq6tsjkcd&t=5730s>. documentário produzido pela Ancine em 2005. Acesso em: 10/05/2018.

RODA, Viva. Entrevista concedida por Tom Jobim em 20/12/1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=159s>. Acesso em: 16, 04, 2019).

RODA, VIVA. Entrevista de Carlos Lyra cedida ao Roda Viva em 2008. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/471/entrevistados/carlos_lyra_2008.htm. Acesso em: 05/11/2019.

LISTA DE CANÇÕES ANALISADAS

Lenço no pescoço (1933) – Wilson Batista

Bonde de São Januário (1940) – Wilson Batista e Ataulfo Alves

Tempos idos (1966) – Cartola e Carlos Cachça

Tereza da praia (1954) – Tom Jobim e Billy Blanco

Orfeu da Conceição (1956) – Tom Jobim e Vinicius Moraes

Por causa de você (1957) – Tom Jobim e Dolores Duran

Mágoa (1958) – Tom Jobim

Foi à noite (1956) - Tom Jobim Newton Mendonça

Eu sei que vou te amar (1956) - Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Chega de Saudade (1959) - Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Desafinado (1958) – Tom Jobim e Newton Mendonça

Sinfonia da Alvorada (1961) – Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Garota de Ipanema (1962) - Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Influência do Jazz (1961) – Carlos Lyra

Sabiá (1968) - Tom Jobim e Chico Buarque

Águas de março (1972) – Tom Jobim