

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TATIANA FATUCH RABINOWITZ MENCIER

**TOM, JOBIM & ANTONIO BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE A *IDENTIDADE*
BRASILEIRA EM UMA TRAJETÓRIA E OBRA *ENTRE* MUNDOS**

**CURITIBA
2013**

TATIANA FATUCH RABINOWITZ MENCIER

**TOM, JOBIM & ANTONIO BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE A *IDENTIDADE*
BRASILEIRA EM UMA TRAJETÓRIA E OBRA *ENTRE MUNDOS***

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre, no Curso de Pós-
Graduação em Antropologia Social da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

**CURITIBA
2013**

TERMO DE APROVAÇÃO

TATIANA FATUCH RABINOWITZ MENCIER

TOM, JOBIM & ANTONIO BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE A *IDENTIDADE BRASILEIRA* EM UMA TRAJETÓRIA E OBRA *ENTRE MUNDOS*

Dissertação aprovada para obtenção do grau de Mestre do Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, pela Comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Paulo Renato Guérios
Orientador - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Prof.^a Dr.^a Selma Baptista
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Prof. Dr. André Acastro Egg
Setor de Música, Faculdade de Artes do Paraná, FAP/UNESPAR

Curitiba, 22 de novembro de 2013

DEDICATÓRIA

Aos meus avós que já se foram mas que estão sempre aqui: Alla, Edmond e Arthur. E pelo legado que me deixaram: Casa, Música, Vida!

Aos meus pais queridos que amo muito, pelo Amor que sempre me transmitiram e pela trajetória *entre* Mundos que tivemos juntos.

Ao meu marido Jérôme, meu amor de infância, meu amor maduro, meu amor de sempre. Pela nossa História e pelo nosso Amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e ao meu marido, os grandes amores de minha vida. Meus pais pelo amor que sempre tivemos em família, pela trajetória em meio a diferentes crenças, línguas e culturas *entre* mundos que tivemos juntos.

Ao meu pai, Alexander Rabinowitz, por sempre trazer diversos estilos musicais para nossa casa dentre os quais a bossa nova e a música de Antonio Carlos Jobim.

À minha mãe, Deborah Cristina Fatuch Rabinowitz, pelas trocas de diálogos, ideias e pensamentos que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu marido, Jérôme Menciaer, pelo cuidado e atenção, pelo carinho e pelo amor, pela força e tranquilidade. Meu amigo, meu amor, mon amour! Merci e Obrigado!

Aos amigos, Dra. Moser e ao Maestro Ortiz, pelos diálogos de amplitude da alma.

Aos meus alunos que me fazem crescer e dão continuidade ao meu crescimento.

Também gostaria de agradecer ao Orientador Prof. Dr. Paulo Guérios, às professoras Dras. Simone Meucci e Martina Ahlert pelas sugestões para a continuidade da pesquisa e à toda a equipe do Departamento de Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná.

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida ao longo da realização deste estudo. Desde já, agradeço à banca examinadora pela participação.

Meu muitíssimo obrigado a Paulo Jobim pela forma atenciosa com que me recebeu no Instituto Antonio Carlos Jobim no Rio de Janeiro e por sua preciosa contribuição para a realização deste trabalho.

Termino mencionando algumas palavras que guardo comigo ao fim desta aventura e para a continuidade de minha vida. Ao encontrar, outro dia, uma antiga cópia do livro *Fernão Capelo Gaivota* de Richard Bach que havia recebido de meu pai, quando era jovem, me deparei com a dedicatória que havia sido escrita nas primeiras páginas de pai para filha:

Querida Tatiana. Este livro fala de mestre e aluno, dos ensinamentos da vida, da simplicidade de saber viver a vida e de que é possível se viver feliz. E viver feliz depende muito de nós mesmos. Que você possa tirar da vida, cada gota de ensinamento, que tua vida seja "iluminada de luz". Que Deus te dê a

sabedoria e a simplicidade para que você se faça feliz e distribua com o brilho de tua alma felicidade para os que te cercam. Te amo muito muito. Teu pai.

Ao comentar com minha mãe que estava relendo este livro, suas sábias palavras fizeram recurso a uma famosa frase de Richard Bach que reflete muito do que minha mãe me ensinou: “Longe é um lugar que não existe”.

Obrigado queridos pais pelos seus ensinamentos e a ambos pelo exemplo de homem, mulher, pai, mãe, pais e humanos que sempre representaram para mim e pelas coisas lindas que me transmitiram. Simplesmente: um muito obrigado!

Thank you. Grazie. Gracias. Shucran. Spaciba. Merci. À Vida. Le Haim. Obrigado!

*L'essentiel est invisible. On ne voit qu'avec le coeur.
O essencial é invisível aos olhos, só se pode ver com o coração.*
Antoine de Saint Exupéry

A simplicidade é o último grau da sofisticação.
Leonardo da Vinci

Isso de ser exatamente o que se é ainda vai nos levar além.
Paulo Leminski

Longa é a arte, Breve é a vida.
Antonio Carlos Jobim

*Breve parece-nos ser a vida humana. E na multidão que a humanidade enfeixa,
desaparecem os nomes e apagam-se as lembranças da maioria.
Alguns, é inegável, projetam-se na história e seus feitos são recordados pelas
gerações!
Santos ou pecadores!
Heróis ou covardes.
Estadistas ou ditadores.
Homens e mulheres de todas as raças e civilizações.
Admirados ou censurados!
Outros, entretanto, preferem deixar seu nome, na lista dos artistas, na poesia e na
música, procurando mais servir ao próximo do que dominá-lo.
E então escrevem e fazem música!*

Homenagem *in memoriam* ao meu avô Edmond Fatuch¹

¹ Encontrei estas palavras escritas por meu avô em um papel dobrado e deixado dentro de um livro por ele publicado.

MEMORIAL

Embora ainda seja jovem, tenho um mundo internacional do passado que apesar de ser recente, é diferente do de hoje. É este mundo entre muitos países, línguas e culturas que tentarei relatar neste breve memorial baseado em memórias que compõem minhas lembranças de vida.

Era uma vez uma menina chamada Tatiana que nasceu em Curitiba, PR, Brasil, sob as mãos de um médico que disse: “Acabamos de fazer a paz no Oriente Médio”. Nasci da união entre duas crenças religiosas: meu pai, carioca e judeu-russo casou-se com minha mãe, curitibana, católica e descendente de libaneses e italianos. Meu pai também já era fruto de um casamento ecumênico entre minha vó que era russa-ortodoxa e meu avô judeu-russo. Meu avô, cujos pais já haviam deixado a Rússia para se fixarem na Alemanha devido a Revolução de 1917, chegou ao Brasil em 1938 fugindo do regime nazista que se instalou na Alemanha em 1933. Os pais de minha avó também haviam fugido da Revolução Russa e foram para Harbin - uma cidade na China composta por uma população de imigrantes de diversos países, principalmente russos na época – onde minha avó nasceu. Minha avó era russa, mas nunca esteve na Rússia e chegou ao Brasil em 1953 fugindo do regime de Mao Tsé Tung. O encontro destes dois russos no Brasil permitiu a continuidade de sua cultura. Por outro lado, no quarto dos meus avós, ícones russo-ortodoxos estavam expostos na parede, o que mostra o respeito que existia entre eles quanto a suas crenças religiosas.

Desde pequena, fui crescendo entre diferentes culturas e crenças religiosas, vivendo em diversos países e conversando em muitos idiomas. Residi muitos anos na Europa - Bélgica, Inglaterra, Suíça, Itália - onde fui alfabetizada em francês e tive uma educação bilíngue por sempre ter seguido os meus estudos no sistema francês onde quer que eu fosse. Também morei nos Estados Unidos e em meio a estas moradas permanecia alguns anos no Brasil, em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Conheci meu marido na escola francesa onde estudamos juntos. Desde pequenos, temos em comum a vida entre diferentes culturas e por isto, fomos fazer nossos estudos universitários fora do país. Hoje, estou de volta a minha cidade natal, Curitiba, de onde saí apenas um mês após o meu nascimento. Sou professora dos

idiomas de todos os países em que vivi, inclusive o português para estrangeiros. Sou brasileira e cidadã do mundo.

Uma vida extensiva entre idas e vidas, entre o país de origem e o mundo é raramente explicitada. Era raro encontrar brasileiros no exterior. Quando isto por acaso ocorria, um brasileiro virava para o outro e perguntava em tom de exclamação: “brasileiro?”. Entre conversas e risadas, pareciam estar em “festa” e, em um breve momento, ter a sensação de sentir-se de volta ao país de origem. A partir destas situações inusitadas, fui desenvolvendo, sem mesmo saber, um olhar ao mesmo tempo “de dentro” e “de fora”. Ainda criança, não tinha consciência da excepcionalidade daquele evento e que estávamos vivendo em outro país.

A comunicação evidentemente não era por e-mail, Skype ou pelas redes sociais. Era uma época em que enviávamos e recebíamos cartas, cartões postais ou cartões de natal ou aniversário. Lembro-me de meu pai, na Bélgica, anunciando à minha mãe que havíamos recebido uma carta da família de Curitiba. Era um verdadeiro evento e sentávamos os três em volta da mesa redonda de jantar para ouvir as notícias enviadas por meu avô, após tanto tempo. Ainda tenho caixas repletas de cartas, sobretudo de minha já falecida avó e dos amigos e amigas da escola. Estas correspondências ajudavam a “matar as saudades”. Me recordo ainda, que ao voltar ao Brasil, fomos recebidos por toda a família e amigos no aeroporto. O retorno era uma alegria para os que haviam ficado, pois, para estes havia o risco de que quem partisse nunca mais fosse voltar. A vida entre muitas moradas é uma vida de nômades. É também uma vida de “encontros e despedidas”, despedidas e reencontros, lágrimas e sorrisos, tristeza e alegria.

Quando retornei ao Brasil após a universidade, tive o sentimento de estar “lá” e “aqui” ao mesmo tempo, entre dois ou mais mundos. Foi nesta época que entrei em contato com uma música do Milton Nascimento chamada Encontros e Despedidas com a qual me identifiquei e em seguida com as músicas do Tom Jobim. Realizei versões em francês de algumas de suas canções. Era como se eu cantasse em francês, mas com o fundo da batida brasileira da bossa nova. As duas coisas se fusionavam na necessidade que eu estava sentindo na época.

Foram tantas casas e tantas moradas! Quando era pequena sempre desenhava uma casa. Estava buscando a minha casa, o meu lugar, mesmo sem ter plena consciência disto.

Várias são as nossas moradas. Minha casa sou eu mesma, é o meu marido, são os meus pais, os meus ancestrais, os amigos que fazemos, é a casa na qual vivemos e fazemos dela o nosso lar, é a cidade, o país, mas é também o mundo!

RESUMO

Neste estudo, busca-se associar o tema da *identidade brasileira* à trajetória e obra do compositor Antonio Carlos Jobim. Com base no diálogo entre diferentes fontes teóricas e empíricas, buscou-se restituir o contexto *entre* dois ou mais mundos no qual Tom Jobim se situava para realizar um estudo aprofundado de duas fases de sua trajetória: o período em que o compositor se destaca através da bossa nova (1958 – 1970) e a década de 1970 (1970-1980) em que pode-se observar uma aproximação com temas relacionados à natureza, ao folclore e à literatura brasileira. As construções em torno da *identidade brasileira* ao longo do séc. XX apresentam um cerne dicotômico em comum que aparece como a chave para a compreensão das percepções e recepções da obra de Tom Jobim, em um primeiro momento associada à bossa nova e ao longo de toda sua carreira a sua trajetória *entre* o Brasil e o exterior. A bossa nova e Tom Jobim - enquanto um de seus principais idealizadores - vêm representar musicalmente o *ideal de modernização e civilização* almejado pela nação mas, por outro lado, devem se confrontar à busca pela contraposição em relação ao mundo considerado *civilizado* por meio de uma ideia de *autenticidade* dentro da qual o gênero não se encaixa segundo a visão de uma parte da crítica musical. O estudo mostra as idas e vindas do compositor *entre* dois universos simbólicos - Brasil e Estados Unidos - e como o imaginário em torno da *identidade brasileira* e a noção de *autenticidade* podem ser interpretados a partir de ângulos distintos. Constata-se que no Brasil, a partir da década de 1960, permeava uma visão político-ideológica que teve direta influência sobre a percepção da obra do compositor ao passo que, nos Estados Unidos, a recepção da bossa nova e de Tom Jobim se apoia em uma visão mercadológica. As respostas em relação a ambas as visões se manifestam na produção artística do compositor a partir da década de 1970 quando desenvolve um novo imaginário sonoro sobre o Brasil que nasce de um olhar singular decorrente de sua trajetória *entre* mundos.

Palavras-chave: *identidade brasileira*, música popular brasileira, bossa nova, Antonio Carlos Jobim, trajetória *entre* mundos.

ABSTRACT

The objective of this study is to associate the topic of *Brazilian identity* to composer Antonio Carlos Jobim's work and trajectory. Based on the dialogue among different theoretical and empirical sources, an attempt was made to restore the context within two or more worlds in which Tom Jobim lived in order to accomplish a deep study of two phases of his trajectory: the period when the composer becomes famous through bossa nova (1958-1970) and the decade of the 1970s (1970-1980) in which Jobim's artistic production is built around topics related to Brazilian nature, folk traditions and literature. The constructions around *Brazilian identity* in the XXth century present a common dichotomous core which turns out to be the key to the comprehension of the perceptions towards Jobim's work, initially associated to bossa nova and throughout his career to his trajectory *between* Brazil and abroad. Bossa nova and Tom Jobim as one of its creators represent musically the nation's *ideal of modernization and civilization* but, on the other hand, must be confronted to the search of a counterpoint towards the *civilized* world through an idea of *authenticity* in which the genre did not fit according to a part of Brazilian music criticism. The study shows the composer's comings and goings *between* two symbolic universes – Brazil and the United States – and how the imaginary around *Brazilian identity* and the notion of *authenticity* can be interpreted through different angles. Therefore, it is argued that, in Brazil, a political and ideological view had a direct influence on the perception of the composer's work whereas in the US, bossa nova and Jobim were perceived according to a market view. Responses to both views can be seen in the composer's artistic production since the 1970s when Tom Jobim develops a new imaginary sound about Brazil based on a singular interpretation as a result of his trajectory *among* different worlds.

Key-words: *Brazilian identity*, Brazilian popular music, bossa nova, Antonio Carlos Jobim, a trajectory *between / among* worlds

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 CONCEITOS E SIMBOLOGIAS CONSTRUÍDOS EM TORNO DA <i>IDENTIDADE BRASILEIRA</i> (1889-1960)	23
1.1 UM OLHAR <i>ENTRE</i> MUNDOS: “DE DENTRO PARA FORA” E “DE FORA PARA DENTRO”.....	23
1.2 REFLETINDO SOBRE ALGUNS CONCEITOS.....	28
1.2.1 Cultura e Identidade.....	28
1.2.2 Cultura, Identidade e outros conceitos.....	32
1.3 REVENDO LEITURAS SOBRE O BRASIL.....	38
1.4 UM OLHAR SOBRE ALGUMAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS QUE REPRESENTAM A CULTURA BRASILEIRA.....	56
2 TOM & JOBIM EM MEIO ÀS DISCUSSÕES SOBRE A <i>IDENTIDADE BRASILEIRA ENTRE DOIS UNIVERSOS SIMBÓLICOS</i>	70
2.1 DA CONVENCIONALIZAÇÃO DO SAMBA À INVENÇÃO DA BOSSA-NOVA..	70
2.2 ANTONIO CARLOS BRASILEIRO DE ALMEIDA JOBIM.....	79
2.3 ANTÔNIO CARLOS JOBIM: DO SAMBA-CANÇÃO À BOSSA NOVA.....	83
2.4 A BOSSA NOVA <i>ENTRE</i> DUAS VISÕES: O BRASIL E O EXTERIOR.....	96
2.4.1 Bossa nova no Carnegie Hall.....	96
2.4.2 Uma visão político-ideológica no Brasil.....	101
2.4.3 Uma visão mercadológica no mercado norte-americano.....	116
2.5 TOM & JOBIM: <i>ENTRE</i> O BRASIL E O EXTERIOR.....	123
2.6 TOM JOBIM <i>ENTRE</i> DOIS UNIVERSOS SIMBÓLICOS.....	132
3 UM NOVO IMAGINÁRIO SONORO SOBRE O BRASIL: NAS TRILHAS PARA SE TORNAR <i>ANTONIO BRASILEIRO</i>	149
3.1 “UM BRASILEIRO DE ALMEIDA”: CONSTRUINDO UM NOVO IMAGINÁRIO SONORO SOBRE O BRASIL.....	151
3.2 “BRASILEIRO DE ALMEIDA” & “JOE BIM”: <i>ENTRE</i> “LUGARES” E “NÃO-LUGARES”.....	165
3.3 “JOBIM-AÇU” & “ANTONIO BRASILEIRO”: RESPOSTA ÀS CRÍTICAS E CONSAGRAÇÃO COMO “PAI DA MÚSICA POPULAR”.....	181

3.4 <i>ENTRE A CASA E O MUNDO: UM PÁSSARO DO BRASIL NO MUNDO E DO MUNDO NO BRASIL</i>	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	203

INTRODUÇÃO

Meu interesse por esta pesquisa a respeito do compositor Antonio Carlos Jobim como escolha para estudo e para se pensar a questão da *identidade brasileira* surgiu a partir de minha vivência *entre* mundos, quando retornei ao Brasil, após muitos anos vivendo desde pequena no exterior em meio a diferentes línguas e culturas. Ao retornar ao Brasil, a música apareceu como porta de entrada para um conhecimento mais amplo sobre o país. Alguns anos mais tarde, na continuidade desta busca e na intenção de pesquisar o compositor Antonio Carlos Jobim, fiz um curso de pós-graduação em Música Popular Brasileira na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Seja através das aulas, do convívio com os professores e alunos ou de meu interesse nessa pesquisa, entrei em contato com diversos gêneros musicais brasileiros que me permitiram conhecer de forma mais ampla um Brasil plural. Não que eu já não tivesse a ideia de um Brasil plural em mente, mas essa aproximação através de diferentes ritmos e sonoridades enriqueceu minha visão e compreensão do país. Sem que eu percebesse, minha pesquisa já havia começado.

No decorrer da pós-graduação, descobri que o gênero bossa nova e Antonio Carlos Jobim se confundem na visão das pessoas ou no senso-comum. Minha pesquisa tem como foco o conjunto da obra de Tom Jobim, tanto o período em que se dedica à bossa nova seja no Brasil como nos Estados Unidos, como a fase em que apresenta um novo imaginário sonoro que tem na natureza sua principal inspiração trazendo uma nova estética segundo o saber musical ou um distinto projeto de construção no contexto das ciências sociais. Percebi que muitas seriam as possibilidades de recorte de estudo para tratar a obra de Tom Jobim. Contudo, minha curiosidade era compreender a *identidade brasileira* através da obra do compositor que ficou no Brasil conhecido como o “maestro soberano”. Interessante que se Tom Jobim se apresentava como um dos representantes do Brasil como o é de fato no exterior, no contexto de estudos da pós-graduação, descobri que havia dúvidas em relação a sua *brasilidade*. Esta percepção de sua obra trouxe-me um sentido de estranhamento que tornou meu objeto de estudo ainda mais interessante. Observei, por entre rodas de samba, rodas de choro e violões tocando as diversas músicas e canções que fazem parte da música popular brasileira, que permeava a ideia de que alguns gêneros como o “samba de raiz” ou o chorinho eram

considerados “mais autênticos”, “tradicionais” e “brasileiros” do que outros, como a bossa nova, que seriam “menos brasileiros” e influenciados por estrangeirismos como se isso fosse um “pecado capital” ou um “grande defeito”. Muitos podem ser representantes do Brasil, mas me questionava porque Tom Jobim seria considerado “menos brasileiro” do que os outros. Naquele momento, compreendi o caráter relacional da *identidade* que pode ser percebida e representada a partir de diferentes ângulos.

Em minha procura por um aprofundamento deste estudo no quadro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Paraná (UFPR), permito-me conotar que não se trata de estudar se a obra de Tom Jobim é ou não é brasileira. Tampouco, trata-se de desconstruir a sua obra para mostrar seu processo de construção. Ainda, não tem-se o intuito de abordar com exaustividade questões políticas, a trajetória biográfica do compositor ou o lado estético de suas músicas. A trajetória e obra de um artista como Tom Jobim que constitui sua carreira musical *entre* dois distintos universos simbólicos e duas indústrias culturais, a saber, o Brasil e os Estados Unidos, permite promover reflexões e discussões em torno da questão da *identidade brasileira*. Mais precisamente, Tom Jobim, em sua travessia pela segunda metade do século XX, *entre* o Brasil e o exterior, se caracteriza como uma das figuras que ilustram as mudanças conceituais e simbólicas que ocorrem ao longo deste período no que se refere à questão da *identidade* no Brasil e como a *identidade brasileira* pode ser percebida sob diferentes ângulos, o que possibilita compreender o caráter relacional, contrastivo, situacional, processual e histórico da *identidade*. Trata-se de estudar Tom Jobim *entre* dois universos simbólicos, *entre* dois ou mais mundos, *entre* o nacional e o internacional, *entre* o Brasil e o exterior, a brasilidade e o cosmopolitismo e verificar como por um lado, *entre* idas e vindas sua obra é percebida e recebida de fora e de dentro do país e por outro lado, como o compositor desenvolve um olhar singular *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil, que se manifesta na criação de um novo imaginário sonoro sobre o Brasil na década de 1970. A repetição do uso da palavra “entre” enfatiza a ideia de uma obra que transita e circula entre diversos universos e simbologias, não tendo como intuito uma visão essencialista e sim a intenção de movimento que sugere que *identidades* estão sempre sendo recriadas e reinterpretadas.

Ao longo do século XX, surgem pessoas em diferentes esferas artísticas e culturais da sociedade que passam a representar ou personificar o país. Há uma miríade de personagens que podem ser estudados no intuito de refletir como a nação brasileira foi pensada por diferentes agentes e de compreender como os mesmos se dedicaram à construção de uma ideia de *identidade brasileira*. É importante ressaltar que as interpretações construídas sobre uma nação emanam de expressões e olhares formados tanto por brasileiros como por estrangeiros, ora a partir de estudos oriundos do meio intelectual, ora pelas interpretações dos artistas que nos deixam traços representando o Brasil seja na pintura, na literatura, na música ou em outras manifestações artísticas e culturais. O Brasil e seus imaginários podem ser percebidos no domínio das artes plásticas através de figuras como Tarsila do Amaral ou Cândido Portinari assim como no contexto da música erudita pelo compositor Heitor Villa Lobos - como abordado no estudo sobre a trajetória do compositor, realizado por Paulo Guérios em *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003). O Brasil pode ainda ser representado no plano da música popular a partir dos personagens que constituiriam o *Mistério do Samba* (1995) como analisado por Hermano Vianna ou através de trajetórias como a do compositor Pixinguinha tratada por Virgínia de Almeida Bessa em *A escuta singular de Pixinguinha* (2010) ou do “Rei” Roberto Carlos, apenas para citar alguns exemplos. Podemos mencionar também a cantora Carmen Miranda que apesar de ter nascido em Portugal, passa – por meio de sua expressão artística - a representar o Brasil no exterior. Alessandro Kerber mostra em seu estudo *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções de Carlos Gardel e Carmen Miranda (1710-1940)* como ocorre o processo de negociação das identidades nacionais brasileira e argentina respectivamente através das figuras da portuguesa Carmen Miranda e do francês Carlos Gardel. Também, o estudo *O Sertão em Movimento* (2000) proposto por Sulamita Vieira apresenta o personagem Luiz Gonzaga - o “rei do baião” - para refletir sobre o processo de construção do baião dentro da dinâmica cultural brasileira. A ideia de “movimento”, sugerida pela autora, explica uma música que “ultrapassa seu contexto de origem e realiza algo além da simples simbiose ou transposição mecânica de valores importados” (2000, p. 244). A autora acrescenta que “[...] encarada na perspectiva de movimento, essa produção é resultado do olhar de alguém que sai e, “de fora”, interpreta o seu sertão. Por isso

mesmo, trata-se de um “novo” olhar, de um olhar diferenciado” (*ibidem*). O Brasil também pode ser pensado no plano da literatura como na proposta de Ilana Goldstein em *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*, onde a autora mostra como “Jorge Amado pode ser bom para pensar a nação, [a] identidade [...]” (2000, p.25).

Assim como as figuras mencionadas acima, no trabalho de minha autoria que será apresentado nas próximas páginas – *Tom, Jobim & Antônio Brasileiro: um olhar sobre a identidade brasileira em uma trajetória e obra entre mundos* – Antonio Carlos Jobim também será estudado enquanto personagem que representa o Brasil e que permite uma reflexão mais ampla sobre o país. Tom Jobim aparece como criador de imaginários brasileiros bem como propulsor da música brasileira no exterior e assim enquanto representante do Brasil. No entanto, a especificidade do compositor encontra-se no fato de que se por um lado, sua obra é dificilmente associada às construções acerca da identidade brasileira que se formam no Brasil ao longo do séc. XX, por outro lado, no exterior, o compositor se constitui, através de sua música, como um dos principais representantes da cultura brasileira. É justamente este impasse ou as visões dicotômicas que se formaram em relação a sua obra tendo como base estas diferentes interpretações sobre a *identidade brasileira*, que permitem uma discussão e reflexão mais ampla sobre o país. Nas palavras de Tom Jobim: “O Brasil não é para principiantes”. Esta frase encontra-se na capa de abertura do livro *Um Enigma chamado Brasil* (2009), organizado por Lilia Moritz Schwarcz e André Botelho, reunindo 29 interpretações sobre o país. Pode-se dizer que o próprio Tom Jobim, enquanto brasileiro no exterior e cidadão do mundo no Brasil, torna-se intérprete do Brasil tanto em sua obra como em seus discursos extra-musicais. Neste sentido, a ideia sugerida por Sulamita Vieira de um olhar “novo” e “diferenciado” vem de encontro com a abordagem do presente estudo que tem como inspiração um olhar *de dentro para fora e de fora para dentro* do Brasil. Assim, pretendeu-se investigar em que medida Tom Jobim, em meio a classificações, universos simbólicos distintos e outras manifestações artístico-culturais, tornou-se parte da cultura brasileira tanto através da bossa nova como da criação de uma sonoridade que nasce de um olhar singular e diferenciado sobre o país que reflete sua vivência *entre* muitos mundos, *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil.

A ideia de movimento e circulação *entre* mundos estaria representada na escolha do aeroporto internacional do Rio de Janeiro - local de ponte entre o Brasil e o exterior – que leva o nome do compositor. Também, o trânsito musical *entre* fronteiras se manifesta por meio de duas homenagens póstumas ao compositor que completaria 85 anos no dia 25 de janeiro de 2012– dia que se tornou data oficial da bossa nova desde 2011 -, como relatadas por diversos jornais e sites em especial na semana de seu aniversário. A primeira acontece em Los Angeles, EUA, quando Tom Jobim é homenageado na cerimônia do Grammy através de um prêmio que lhe é atribuído em reconhecimento à sua carreira e sua contribuição ao universo musical. O segundo evento deu-se em princípio de janeiro quando estreou o documentário *A Música Segundo Tom Jobim*, do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Segundo os críticos, a originalidade do filme estaria no fato de ser composto unicamente por imagens sonoras que compilam as parcerias do maestro bem como as diversas interpretações que foram feitas de suas músicas por parte de artistas nacionais e internacionais. O encarte da capa do filme contém os nomes dos artistas nacionais de um lado e dos internacionais do outro, o que destaca a influência da música de Jobim no Brasil e no mundo. No presente ano de 2013, o cineasta lança um segundo documentário intitulado *A Luz do Tom* que apresenta entrevistas das três mulheres que fizeram parte da vida do compositor: sua irmã, Helena Jobim, sua primeira esposa, Teresa Jobim e sua segunda esposa Ana Lontra Jobim.

Muitas são as publicações em torno da bossa nova que também tratam da trajetória e obra de Tom Jobim como a sequência de livros publicada pelo escritor Ruy Castro - *Chega de Saudade* (1990), que nos Estados Unidos recebe o nome de *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*; *A Onda que se ergueu no mar* (2001); *Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema* (1999) – ou o livro publicado na França pelos escritores franceses François-Xavier Freland e Olivier Mirguet, intitulado *Saravá* (2005). Três biografias foram exclusivamente dedicadas ao compositor: *Antonio Carlos Jobim: Um Homem Iluminado* escrito por sua irmã Helena Jobim em 1996 (dois anos após o falecimento do compositor); *Antonio Carlos Jobim: Uma Biografia*, publicada pelo crítico musical Sergio Cabral em 1997 e *Tom Jobim: a simplicidade de um gênio* (1995) do especialista em Teoria da Tradução, José Luis Sánchez. Na virada do ano de 2012 para 2013, uma nova biografia a respeito do maestro intitulada *História de Canções: Tom Jobim*, é lançada

pelos escritores Wagner Homem e Luiz Roberto Oliveira e ainda, entre os meses de abril e agosto do presente ano, a coleção *Folha Tributo a Tom Jobim*, composta por vinte livretos que incluíam um CD do compositor, foi publicada semanalmente pela *Folha de São Paulo*.

No que se refere ao âmbito acadêmico, inúmeras são as publicações a respeito da bossa nova. No entanto, trabalhos que se focam especificamente sobre Tom Jobim correspondem, como afirma Fábio Poletto, a um “campo de estudo relativamente recente” (2010, p.11). Poletto é autor de uma dissertação de mestrado (2004) e de uma tese de doutorado (2010) a respeito de dois períodos bem definidos da trajetória e obra do compositor: *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958* e *Saudade do Brasil: Tom Jobim na Cena Musical Brasileira (1963-1976)*. Em seu primeiro trabalho, o autor se foca na trajetória e produção musical de Tom Jobim do período que antecede o surgimento da bossa nova; no segundo o foco é colocado na inserção do compositor na cena musical brasileira de 1963 a 1976. Poletto se insere no quadro dos estudos históricos enquanto outros trabalhos são apresentados no contexto da música, da teoria literária bem como no campo da antropologia como é o caso do recente trabalho realizado por Caio Gonçalves Dias *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio-culturais* (2010). No exterior, pode-se destacar o trabalho de Suzel Reily intitulado *Tom Jobim and the Bossa Nova Era* (1996) assim como a tese de doutoramento *O imaginário de Antonio Carlos Jobim: representações e discursos* realizada em 2008 por Patrícia Fuentes Lima.

Além dos estudos sobre Tom Jobim constituírem um campo que ainda merece ser desenvolvido, é interessante conotar que a questão da *identidade brasileira* e a obra e trajetória de Tom Jobim são temas que foram dificilmente associados e tratados com mais profundidade nas pesquisas realizadas a respeito do compositor. Em muitas publicações, o compositor é apresentado como o maior símbolo da música brasileira no exterior. Contudo, o estudo do que se encontra por trás destas constatações, ou seja, o contexto de circulação *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil no qual se situava Tom Jobim, merece ser abordado com maior profundidade. Na era atual, é importante levar em consideração o fato de que alguns conceitos da era dita moderna por vezes fortemente ancorados nos ideais positivistas são recolocados em questão. Em um mundo globalizado e virtualizado onde os estudos sobre *identidade* se ampliaram, mas em que por outro lado, revela-

se a dificuldade de abordar o tema, a música, ultrapassando fronteiras, se apresenta como categoria estratégica para estudar *identidade*. No caso brasileiro, a música popular pode ser tomada como um traço cultural que leva à reflexão e discussão de questões mais amplas da sociedade brasileira como um todo e da noção de *identidade brasileira*. Desta forma, o momento atual parece já ser propício para que este contexto *entre* mundos seja explicitado e para que estes estigmas e classificações em torno da trajetória e obra de Tom Jobim sejam gradativamente dissolvidos e que o compositor seja recolocado em outro plano e pensado a partir de novos olhares.

A presente pesquisa foi realizada a partir do diálogo entre diversas fontes teóricas e empíricas. Trata-se de um trabalho de pesquisa histórico que tem como objetivo abordar uma questão antropológica. Foram analisados materiais empíricos compostos por fontes primárias pertencentes ao arquivo do Instituto Antonio Carlos Jobim (IACJ) e publicações de periódicos impressos ou digitalizados pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Também foram levados em consideração relatos do compositor ao longo de sua trajetória extraídos de entrevistas concedidas a diversos veículos de comunicação (livros, jornais, revistas, televisão, rádio, gravações) e de artistas, membros de sua família, jornalistas, críticos e comentaristas que fizeram parte de sua trajetória. Os escritos do compositor, tais como cartas, postais, manuscritos, letras de canções, o poema de sua autoria intitulado *Chapadão*, além de suas composições musicais e os encartes de seus álbuns, também serviram de instrumentos que permitiram complementar esta pesquisa. A vivência *in loco* no Instituto Antônio Carlos Jobim - situado no Jardim Botânico no Rio de Janeiro - que contém uma exposição a respeito do compositor também possibilitou incrementar as ferramentas empíricas para este trabalho. Foi recebida no Instituto pelo também músico Paulo Jobim, filho do compositor e hoje diretor-presidente do IACJ que acompanhou o processo da trajetória do compositor e que me concedeu uma entrevista em 20 de maio de 2013 que permitiu ampliar a visão de minha pesquisa. Desta forma, buscou-se restituir o contexto *entre* dois ou mais mundos no qual Tom Jobim se situava para realizar um estudo aprofundado de duas fases da trajetória do compositor: o período em que Tom Jobim se destaca através da bossa nova (1958 – 1970) e a década de 1970 (1970 - 1980) em que pode-se observar a aproximação do compositor em relação a temas relacionados à

natureza, o folclore e à literatura brasileira. Sugiro ao leitor que busque associar a leitura deste trabalho à audição das músicas e canções do compositor que serão mencionadas ao longo do texto.

O primeiro capítulo *Conceitos e simbologias construídos em torno da identidade brasileira (1889-1960)* constitui o pano de fundo teórico sobre como o conceito de identidade tem sido abordado pela antropologia e apresenta um panorama que discorrerá sobre as diferentes leituras acerca da *identidade brasileira* formuladas pelo meio intelectual e artístico no início do séc. XX. Buscar-se-á compreender as manifestações artísticas e musicais que são associadas às concepções que se configuram a respeito da *identidade brasileira* antes do surgimento da bossa nova e que se apresentam como se fossem “consolidadas” na década de 50, período a partir do qual a figura de Tom Jobim começa a se destacar no cenário musical brasileiro e posteriormente no exterior. Tem-se como intuito estudar as simbologias associadas à ideia de *identidade brasileira* para compreender as associações simbólicas que se encontram como pano de fundo ou por trás das percepções e recepções em relação à figura e obra de Antônio Carlos Jobim *entre* dois universos simbólicos. Desta forma, no segundo capítulo *Tom & Jobim em meio às discussões sobre a identidade brasileira entre dois universos simbólicos*, será analisada a obra e trajetória do compositor no período caracterizado pela bossa nova - de 1958 a 1970 – quando o compositor passa a representar a ideia de modernidade musical brasileira e a constituir sua carreira *entre* Brasil e Estados Unidos em meio aos embates acerca da *identidade brasileira* que engendram distintas associações simbólicas em relação a sua obra e trajetória. Com o objetivo de promover uma reflexão sobre como o imaginário em torno da *identidade brasileira* pode ser percebido e interpretado sob diferentes ângulos, buscou-se analisar a circulação de Tom Jobim *entre* dois universos simbólicos. Abre-se o olhar de *dentro para fora* e *de fora para dentro* que nasce de uma trajetória *entre* mundos. No terceiro capítulo *Um novo imaginário sonoro sobre o Brasil: nas trilhas para se tornar Antonio Brasileiro*, verificar-se-á em que medida a relação com a ideia de *brasilidade* no período bossa-nova leva o compositor à produção de um novo imaginário sonoro constituído por temas relacionados à natureza e ao folclore brasileiro em uma nova representação do Brasil.

1 CONCEITOS E SIMBOLOGIAS CONSTRUÍDOS EM TORNO DA *IDENTIDADE BRASILEIRA* (1889 – 1960)

1.1 UM OLHAR *ENTRE* MUNDOS: “DE DENTRO PARA FORA” E “DE FORA PARA DENTRO”

Esta primeira parte tem como intuito explicar o olhar que se debruça sobre este estudo. Para as pessoas que vivem *entre* dois ou mais mundos, duas ou mais culturas, línguas ou universos simbólicos, a busca pela casa, pelo lugar, pelo acolhimento revela-se cada vez mais essencial. As construções em torno das *identidades* culturais, nacionais, étnicas ou religiosas – que serão tratadas com maior ênfase na próxima parte - formam conceitos e simbologias a partir dos quais os indivíduos são condicionados a pensar, julgar, classificar, categorizar e também estereotipar e estigmatizar uns em relação aos outros. Quando *entre* mais de um mundo ou em contato com a pluralidade cultural, as pessoas têm maiores possibilidades de desenvolver mais de uma visão sobre a realidade e sobre o indivíduo em sociedade de tal forma que os julgamentos, as classificações rígidas, os estereótipos ou estigmas vão gradativamente perdendo sua forma ou se dissolvendo. Em sua reflexão sobre o mundo contemporâneo, Stuart Hall vem elucidar estas questões por meio do conceito de “Tradução”:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. [...] Elas carregam os traços das culturas e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casa” (e não a uma casa em particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão literalmente *traduzidas*. A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”, “transportar entre fronteiras”. Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, “tendo sido transportado através do mundo... são homens traduzidos” (Rushdie, 1991). [...] Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. [HALL, 2006, p. 88 e 89].

Em um mundo onde cada vez mais pessoas estão circulando pelo planeta, vivendo em trânsito *entre* várias nações ou *entre* mais de um universo simbólico, as

visões duais ou binárias tendem a desaparecer ou a perder sua força. Um número cada vez maior de pessoas já nasce ou cresce *entre* mundos e assim, dispõem da possibilidade de um desenvolvimento de visões mais amplas. Desta forma, a ciência vem a ser mais um caminho para colocar, recolocar e levantar questões, debater, discutir como nos tempos da Grécia Antiga, muito mais do que objetificar e encontrar respostas como se fossem verdades universais e imutáveis. A produção científica assim como as demais produções estão em um contínuo processo de criação que é infinito, impalpável e ilimitado. Aceitar isto é abrir mão das certezas, categorizações, julgamentos e estigmas, vistos de maneira estática e absoluta para aceitar novos olhares que vão sempre se renovando. E ainda, aceitar que em ciências humanas, há sempre um mistério humano indecifrável que sempre provocou, provoca e provocará questões e questionamentos metafísicos e transcendentais por parte dos homens.

Assim sendo, o presente trabalho terá como foco a trajetória e obra do compositor Antonio Carlos Jobim que atravessou o século XX, período que é hoje frequentemente qualificado e denominado por muitos autores como a *era moderna*. Não se trata de fazer uma discussão sobre modernidade, termo que pode remeter a vários significados. O próprio Tom Jobim veio, no final da década de 1950, representar um ideal de modernidade através do gênero musical bossa nova que por ser uma novidade era concebido como modernidade no sentido de vanguarda como ocorreu com muitas manifestações artísticas e culturais ao longo do tempo. A modernidade referida aqui concerne o período que teria se iniciado no Séc. XVII até o ano de 1989 no final do séc. XX e que é comparado à era dita pós-moderna, ou seja, à era contemporânea. Estas classificações são utilizadas como sugestões que permitem situar os períodos que estão sendo tratados. O exemplo que será aqui tomado como referência é a análise de Bruno Latour em *Jamais fomos Modernos* (1994). A abordagem de Latour revela-se singular ao diferir das propostas dos autores pós-modernos que desconstróem a maneira como a produção do conhecimento antropológico é elaborada na chamada era moderna, mas também no que se refere a sua crítica em relação à cientificidade criada pelos modernos que, segundo Latour, na realidade jamais foram modernos. No título de sua obra, o verbo *ser* que aparece na primeira pessoa do plural em “fomos” estaria indicando que todos nós somos “filhos da modernidade”. O autor recoloca em questão esta

maneira de pensar a humanidade que se caracteriza por uma ilusória divisão entre elementos híbridos e elementos puros que engendram uma série de visões duais tais como a oposição entre *natureza* e *cultura*.

Para Latour, estas classificações assim como a constante busca pela eliminação de traços subjetivos nos objetos da ciência correspondem a um processo de purificação. Em outras palavras, a modernidade estaria relacionada a um processo de purificação da sociedade através da aspiração por uma “purificação incessante e maníaca” de seus conceitos (1994, p.110). Segundo o autor, não existem elementos puros completamente isentos de traços subjetivos de tal forma que todos os elementos seriam “híbridos” ou “quase-objetos”. Esta purificação estaria revelando a ilusão dos modernos, o que o permite afirmar que “jamais fomos modernos”. Assim, a proposta de Latour sugere que sejam estudados “de perto o trabalho de produção de “híbridos” e o trabalho de eliminação desses híbridos” (*ibidem*, p.51). Ao invés de contrapor pós-modernidade à modernidade, o autor contrapõe não-modernidade à dita era moderna: “É um não moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a Constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ela nega” (*ibidem*).

Neste estudo que trata de questões identitárias e mais precisamente, de construções que giram em torno da *identidade brasileira* no século XX, a análise de Latour serve de pano de fundo para compreendermos como julgamentos, classificações e estigmas a respeito da questão da *identidade* nascem na era chamada moderna. Essas classificações e julgamentos engendram construções a respeito da realidade que se expressam, por exemplo, por meio da crítica musical brasileira que se desenvolve no século passado. Veremos, no próximo capítulo, como algumas críticas musicais passam a ser construídas a partir destas classificações, muitas vezes dualísticas, que levam à uma visão “purista”. Esta perspectiva “purista” que se manifesta muitas vezes na crítica musical também tem como espelho as construções formadas em torno da *identidade brasileira* por parte dos intelectuais que constituem o pensamento social que se desenvolve no Brasil no séc. XX, como observaremos nas próximas partes do presente capítulo. Estas construções estariam refletindo mais um exemplo de ilusão da ciência em relação a sua própria abordagem. Compreender isto na atualidade não significa não entender o contexto daquela época. Muito pelo contrário, enxergar por meio de um outro

olhar, ou melhor, outros olhares contribui para o desenvolvimento de uma visão com maior distanciamento em relação ao período estudado e assim, sim, uma melhor compreensão do contexto daquela época. Se levarmos em consideração a perspectiva hermenêutica proposta por Latour para se pensar os conceitos utilizados pela antropologia, percebemos que uma permanente auto-reflexão é necessária para a construção de novos pensamentos. Neste sentido, tem-se como pano de fundo a abordagem de Latour assim como o enfoque antropológico de Roy Wagner, que será apresentado a seguir, não para sermos latourianos ou wagnerianos ou ainda pós-modernos, pois isto levaria a outra forma de visão “purista”, mas, para elucidar e iluminar nossa percepção sobre a lógica a partir da qual operavam os indivíduos nas sociedades no mundo ocidental e ocidentalizado e as classificações que se tornavam, de maneira inconsciente, juízo de valor na visão da maioria ou do senso-comum naquela época.

A proposta de Roy Wagner em *A Invenção da Cultura* (1975) também recoloca em questão o modo como a antropologia tem operado ao longo do Séc. XX. Se Latour ressalta a ilusão da modernidade, Wagner elabora uma crítica à “presunção da cultura” (WAGNER, 2010, p. 27). Segundo o autor, ao estudar outras culturas, o homem ocidental parte do seu próprio conceito de cultura que tem como pressuposto universal que todo homem estaria construindo sua cultura a partir da natureza que é dada enquanto a cultura seria inventada (*ibidem*, p. 28). Wagner considera que todo homem enquanto antropólogo, ao ter contato com o *outro*, parte de sua própria ideia de cultura ou visão de mundo para entender a cultura estudada. Esta crítica à presunção da cultura incita o antropólogo a passar por um choque cultural que corresponde a um *processo de alteridade* que permite adquirir uma objetividade mais relativa através da objetificação da cultura do outro e da nossa própria cultura: “a cultura é tornada visível pelo choque cultural” (*ibidem*, p. 37). Neste sentido, a antropologia deve ser pensada como um modo de relação com a *alteridade* em que há tanto uma reflexão sobre o outro quanto sobre nós mesmos. Desta forma, deve ocorrer uma perda do “eu” em um processo de estranhamento que necessita passar por três etapas: primeiro, é necessário objetificar sua própria cultura para em seguida passar por um processo de estranhamento em relação à outra cultura e enfim se familiarizar com a cultura estudada (*ibidem*, p. 34).

Para a realização deste estudo, fez-se necessária a compreensão desta passagem sobre a reflexão sobre o *outro* através da perda do “eu”, como menciona Wagner. O processo de estranhamento que levou à realização da presente pesquisa será explicitado nas próximas linhas por fazer parte do objeto mesmo da pesquisa e por apresentar algumas singularidades. No caso específico deste trabalho, a perda do “eu” ou o processo de objetificação em relação à própria cultura passou pelo estranhamento em relação a muitas culturas ou formas de enxergar o mundo que são oriundas do contato com diferentes sociedades, conceitos e simbologias formados em diferentes mundos, culturas, universos simbólicos. Esta experiência deu-se para a pesquisadora em questão em função das vivências desde pequena *entre* mundos, como já desenvolvido no memorial de abertura desta dissertação, que abriram a possibilidade de um olhar de “dentro para fora” e “de fora para dentro” que nasce desta experiência *entre* mais de um universo simbólico. Em uma trajetória “sem fronteiras” *entre* países, línguas e culturas, a segunda etapa do processo, ou seja, o estranhamento do *outro*, passou pela questão: quem é o *outro*? A complexidade de definição do *outro* deste trabalho reflete a singularidade do olhar que se debruça sobre a própria pesquisa que foi realizada. O *outro* em questão é o Brasil que é, no meu caso, ao mesmo tempo, o *eu* e o *outro*. Desta forma, para compreender este *outro* - o Brasil, a sociedade brasileira – deveria ocorrer um processo de estranhamento como o mencionado por Wagner, mas na realidade este caminho já havia acontecido de maneira quase espontânea em virtude de meu olhar de estranhamento *entre* mundos desde o princípio de minha vida devido a minha singular trajetória *entre* muitos mundos desde pequena.

A busca pela *identidade* já corresponde a um processo de estranhamento em que o *outro* não é bem definido. Então, fui estudar e procurar compreender a questão da *identidade brasileira* na busca por uma familiarização com este *outro*. E assim, me aproximei, entrei em contato com os autores que se tornaram os intérpretes do Brasil. Esses intérpretes que em princípio eram viajantes estrangeiros que vinham descobrir o país e depois estudiosos e intelectuais que, com o tempo, formaram o que passou a ser chamado de “Pensamento Social Brasileiro”, começaram a formar ideias sobre o Brasil que passa a ser representado sob a mão destas diferentes leituras e construções que se apresentam sobre o país. As manifestações artísticas e culturais que se desenvolvem no Brasil ao longo do séc.

XX revelam diversas formas de criações e expressões. Paralelamente, uma crítica musical também começa a se constituir para descrever e julgar estas manifestações. Os críticos tornam-se, por sua vez, intérpretes destes gêneros musicais, obras e artistas e suas interpretações, muitas vezes, refletem as leituras e construções que foram formadas em torno da *identidade brasileira* pelo meio intelectual. Estas leituras sobre o Brasil e suas expressões artísticas e culturais, realizadas seja por parte dos intelectuais, seja pelos críticos musicais constituem o *outro* ou os *outros* desta pesquisa. Estes “outros” vêm formar a ideia de “um *outro*” como um todo que representa as visões e interpretações sobre a *identidade brasileira*, e que passam, portanto, a formar a própria ideia de Brasil baseada em um olhar “de dentro para fora”.

O *outro* *outro* deste estudo é o próprio compositor Antonio Carlos Jobim que era um brasileiro no exterior e um cidadão do mundo no Brasil, um pássaro que voava e circulava *entre* muitos mundos, do mundo ao Brasil e do Brasil ao mundo. Tom Jobim também se tornou um intérprete do Brasil musicalmente ou por meio de seus ditos e relatos. Por estar mais afastado destas classificações e ideias preconcebidas, o compositor desenvolveu um olhar “de fora para dentro” ou *entre* muitos mundos que também o permitia voar e se expressar livremente musicalmente através de uma interpretação singular sobre o Brasil, como será abordado no terceiro e último capítulo deste trabalho. O olhar do compositor que nasce em uma trajetória *entre* mundos se diferencia do olhar “de fora” do estrangeiro por atravessar e dissolver fronteiras. E assim, os *outros* deste estudo trazem estes olhares “de dentro para fora” e “de fora para dentro” que serão apresentados ao longo deste trabalho.

1.2 REFLETINDO SOBRE ALGUNS CONCEITOS

1.2.1 Cultura e Identidade

Esta parte tem como intenção rever como a antropologia tem trabalhado a questão da *identidade* ao longo do séc. XX e nas últimas décadas. As já citadas obras de Bruno Latour e Roy Wagner chamam a atenção para a necessidade de afastamento em relação às ideias pré-concebidas e ilusões de certezas que

requerem, na era atual, novas explicações. Pode-se dizer que na “ilusão dos modernos”, muitos conceitos foram abordados pela ciência e pelo pensamento antropológico de maneira essencialista. Ao longo do século XX, conceitos como os de *cultura* e *identidade* foram pensados por muitos autores a partir de uma perspectiva que recebe os nomes de “essencialista”, “primordialista”, “objetivista”, pois o foco se encontrava na compreensão da substância e das características de uma *identidade* a partir de uma análise interna de tal forma que a *identidade* era percebida de forma essencialista, fixa, estática. No intuito de se afastar de ideias essencializadas, *cultura* e *identidade* foram e são constantemente repensadas e recolocadas em questão. Nas últimas décadas, procura-se uma abordagem mais “subjetivista” ou “construtivista” em que o foco é deslocado da essência para as relações sociais que permitem compreender o processo de construção de uma determinada *cultura* ou *identidade*.

Esta mudança de perspectiva é apresentada em *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas* (1969) por Frederick Barth que propõe que o foco seja deslocado da essência ou características dos grupos étnicos para as suas fronteiras e como estas são simbolicamente mantidas mesmo se os contatos inter-étnicos ocorrem. Neste sentido, a *identidade* de um grupo deve ser estudada como um processo que se dá em relação a outro ou demais grupos. O caráter processual, relacional e contrastivo da cultura é também apontado por Manuela Carneiro da Cunha: “[...] a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados” (1987, p. 101). A autora, que utiliza a *identidade* étnica como exemplo, mostra como alguns sinais diacríticos ou traços culturais são operados pelos atores de um grupo em situação de contato inter-étnico ou diáspora, para representar e definir a sua cultura. Miriam de Oliveira Santos acresce a isto que “a cultura é construída deliberadamente para construir identidade” (2010, p. 39). Neste sentido, Denys Cuche ressalta que se deve distinguir *cultura* e *identidade*, a principal diferença sendo, segundo ele, o fato de que:

[...] a cultura pode existir sem consciência da identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas [CUCHE, 2002, p. 182].

A linha “subjetivista” ou “construtivista” aborda a *identidade* como “uma identificação a uma coletividade imaginária em maior ou menor grau” (*ibidem*, p.181). No entanto, segundo a relevante conotação de Cuche,

Se a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disto, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais [*ibidem*].

Também nesta mesma linha, Carneiro da Cunha enfatiza a necessidade da antropologia não perder de vista a cultura como seu objeto de estudo:

A antropologia esteve profundamente implicada na construção de “culturas”, e no entanto muitos de seus praticantes estão hoje ansiosos para descartar essa mesma categoria. Como já foi observado, quanto mais a “cultura” é abandonada pelos antropólogos, mais ela é apropriada pela política.

Se é assim a fala política sobre a cultura deve ser reconhecida por antropólogos não como referência a uma ilusão, a invenções (tudo agora é inventado), e sim como referência externa a modos diferentes de conceber o que existe (o que é “invenção” é realidade para outros!). Reconhecer isso significa de fato, se bem entendi Viveiros de Castro na passagem acima, trazer à luz e respeitar diferentes ontologias dos “povos do mundo”, em vez de reduzi-las a “invenções” e imaginações [*apud* ALMEIDA, 2004].

As citações de ambos os autores citados acima, estariam revelando que os movimentos de “dessencialização” teriam ido longe demais, pois a substância foi substituída por abstrações enquanto as pessoas estão reificando suas identidades nos mais diversos contextos. Neste sentido, em *Corsican Fragments: difference, knowledge and fieldwork*, na busca, de alguma forma, de conciliar estas duas visões, Matei Candea afirma: “To claim that things are constructed is not to somehow negate their reality [...]” (2010, p.4). O autor propõe que as discussões sobre identidade partam de novas bases, pois não estamos lidando somente com representações de mundos, mas com mundos. O etnógrafo não deve repousar nem na igualdade, nem na diferença como premissas. A antropologia deveria partir do anônimo e perceber como a diferenciação vai sendo produzida enquanto um processo que nunca termina de tal forma que há uma incompletude que caracteriza o local ou o conteúdo (no seu caso, o que é “ser corso”, “não ser corso”, a “tradição”) que está sempre em discussão. Ao mesmo tempo em que o processo de constituição da diferença está em andamento, este processo não tem fim. Candea se foca no que estaria “entre” a

essência e a invenção, “entre” a igualdade e a diferença. Neste sentido, os indivíduos não se relacionam com a cultura ou com a sociedade, pois estes conceitos não são materialmente reais ou tangíveis de tal forma que o foco deve ser colocado nas relações entre as pessoas e nos discursos que são operados como parte de um processo histórico.

A antropologia proposta por Roy Wagner contribui para o estudo da cultura como invenção enquanto contínua criação e criatividade. O próprio estudo da cultura corresponde a uma invenção ou criação cultural (*ibidem*, p. 108). Se a ideia de invenção pode remeter à falsidade ou artificialidade, a proposta de Wagner opera no sentido de mostrar que o processo de invenção da cultura está estreitamente ligado à cultura que é inventada. O inventar de Wagner se refere a contextos sobrepostos que são constituídos por um conjunto de símbolos em que ocorrem processos de invenção dentro de uma mesma cultura. Estes símbolos são continuamente interpretados e reinterpretados através de uma sucessiva atribuição de significados que diferem segundo o contexto. Márcio Goldman, ao comentar a obra de Roy Wagner, afirma que “Wagner é provavelmente o primeiro antropólogo a fazer da *vida* [...] o referente último do trabalho antropológico” (2010, p. 203). Segundo o autor,

Um dos argumentos centrais subjacentes em *A invenção da cultura* é que tanto as mudanças históricas (como as que os críticos da antropologia colonial enfatizavam) como as teóricas (de que tanto gostavam os pós-modernos) exigem uma nova extensão do conceito de cultura, extensão que seja capaz de conectá-lo com o de invenção-criação, reconhecendo assim nas “culturas” uma criatividade cuja universalidade, no entanto, não possa apagar as singularidades dos estilos locais (GOLDMAN, 2010, p. 205).

E ainda:

A “cultura” começa sendo definida como o que todo mundo tem; depois, como o que só nós temos e que os outros só têm porque nós a colocamos lá; mais tarde como aquilo que ninguém tem; e, por fim, como aquilo que todo mundo tem porque a cria em situações relacionais específicas. Nos termos do próprio Wagner, a cultura começa como dada e passa para a ordem do feito - primeiro como falsa invenção e depois, enfim, como invenção-criação (*idem*, p. 207).

Esta abordagem da cultura enquanto “invenção-criação” contínua permite dar o tom ao presente trabalho e portanto, será ainda retomada na sequência deste estudo.

1.2.2 Cultura, Identidade e outros conceitos

Se *cultura* e *identidade* estão estreitamente ligadas, cabe ressaltar as ligações destes conceitos com outros conceitos que serão mais ou menos trabalhados ao longo desta pesquisa, como os de *etnia* e *nação* bem como, *região* e *tradição*. Em *Economia e Sociedade* (1920), Max Weber mostra que a “tribo”, a “nação”, o “grupo étnico” correspondem a produtos artificiais da comunidade política que por sua vez decorrem da crença em uma consanguinidade imaginada que repousa na semelhança de costumes linguísticos, de culto, passado político e/ou lenda heroica em comum. A *identidade* estaria ligada a uma comunidade ou nação. Neste sentido, em relação à comunidade que se apresenta como um grupo menor em que todos os membros se conhecem, as *nações* são vistas por Benedict Anderson como *Comunidades Imaginadas* (1983). Segundo o autor, a nação é composta por membros que jamais entrarão todos em contato uns com os outros de tal forma que o sentimento de identidade e pertencimento nacional que os une representa uma construção imaginada em relação a uma comunidade que é na realidade politicamente imaginada. Anderson estabelece um paralelo entre o papel da religião e o papel da nação que teriam como função principal apaziguar os sofrimentos humanos através de respostas que permitem dar um sentido à realidade. No século XVIII, na passagem de um pensamento teocentrista para um pensamento em que o homem em sociedade passa a se tornar o centro das questões, a nação passa a ocupar o papel que antes tinha a religião.

No mesmo ano de 1983, Eric Hobsbawm, em *A Invenção das Tradições*, propõe uma argumentação que demonstra como as tradições correspondem a conteúdos ideológicos que são criados para mascarar a realidade e unir o grupo. Em outras palavras, o autor estabelece a diferença entre os costumes arraigados e as tradições inventadas, que constituem instrumentos que possibilitam a delimitação e, portanto, a união da nação. Em *Nações e Nacionalismos desde 1780* (1991), Hobsbawm mostra como a nação se constitui como um produto cultural. O autor destaca três instrumentos que levam à invenção das tradições que engendram um sentimento de *identidade* nacional, tomando como referência a Europa do século XVIII: a educação escolar; as datas oficiais de um calendário que produzem comemorações e os monumentos ou estátuas que fixam a tradição respectivamente

no tempo e no espaço. A autora Anne-Marie Thiesse também aborda esta questão em *La Création des Identités Nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle* (1999) em que explica como as identidades nacionais europeias correspondem a projetos criados por diferentes esferas. Tanto as tradições de Hobsbawm como as identidades nacionais abordadas por Thiesse são apresentadas como invenções que resultam em um sentimento nacional que é ensinado e que passa a estar arraigado e interiorizado nas pessoas devido à crença ilusória de que os símbolos nacionais existem desde uma suposta “origem” da formação da nação. Para Thiesse, há “uma lista de elementos simbólicos e materiais” que deve ser apresentada por uma nação:

Uma história que estabeleça a continuidade com os grandes ancestrais, uma série de heróis modelos das virtudes nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, lugares simbólicos e uma paisagem típica, uma mentalidade específica, representações oficiais – hino e bandeira – e identificações pitorescas – trajes, especialidades culinárias ou um animal emblemático [1999, p. 14].

Thiesse enfatiza que a “invenção” das nações está associada à modernidade social e econômica. Neste sentido, cabe lembrar o conceito de *civilização*, fortemente empregado pelos franceses e pelos ingleses, que retrata, segundo Norbert Elias, a consciência nacional destes povos. Em *O Processo Civilizador* (1939), o autor ressalta que “o conceito resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade” (1990, p. 23). Elias mostra como a *identidade* nacional pode ser construída tanto através do conceito de *civilização* como na França ou na Inglaterra quanto pelo conceito de *Kultur* como é o caso da Alemanha. Neste sentido, o autor destaca a antítese tradicional entre o conceito de “civilização” adotado pelos franceses, que implica a noção de uma cultura humana e o conceito de “kultur” (“cultura”) utilizado pelos alemães a partir do século XVIII e associado a uma ideia de cultura nacional no século XIX. Enquanto o primeiro tem uma concepção universalista da cultura, o segundo se aproximaria do particularismo que caracteriza o conceito teuto-americano de cultura. Há uma ideia expansionista e de constante busca pelo progresso que se encontra por trás do conceito de *civilização* que “diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente “para frente”” (ELIAS, 1990, p. 24). Este caráter processual que implica uma ideia de movimento, expansão e progresso não se aplica ao conceito de *Kultur* que se refere às particularidades e individualidades de um povo manifestadas por expressões

artísticas, intelectuais ou religiosas que o caracterizam e o delimitam em relação a outras nações. Segundo Marshal Sahlins, a cultura no sentido germânico “se contrapunha ao discurso totalizante do Iluminismo” e

Diferentemente da civilização, que podia ser transferida aos outros – mediante, por exemplo, os gestos benevolentes do imperialismo -, a “cultura” é aquilo que caracterizava de modo singular um determinado povo – ao contrário, por exemplo, das maneiras superficialmente afrancesadas da aristocracia prussiana [SAHLINS, 1997, p.46].

Embora utilizem abordagens distintas, tanto Elias em *O Processo Civilizador* (1939) como Hobsbawm em *A Invenção das Tradições* mostram como a Alemanha constrói sua identidade nacional em contraste à França onde predomina o conceito de *civilização* associado ao Iluminismo e a uma ideia de progresso político, econômico e social. Elias enfatiza que as recorrentes discussões em torno da definição de uma identidade nacional estão associadas à delimitação tardia das fronteiras de uma nação e sua difícil unificação política em relação às demais nações que seguem os padrões ocidentais como é o caso da Alemanha que visa se contrapor às nações europeias representantes de uma ideia de “imperialismo” como a França e a Inglaterra.

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como no espiritual e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?” [ELIAS, 2011, p. 25].

De acordo com Hermano Vianna, o Brasil como a Alemanha constituem o grupo das nações que constantemente buscam definir sua *identidade* (2004, p. 165). Contudo, deve-se ressaltar que pode-se colocar Brasil e Alemanha no mesmo grupo exclusivamente neste quesito mas que as características que serão tomadas para definir e representar as respectivas identidades diferem completamente assim como o processo de formação de ambas as nações. Para a compreensão das discussões em torno do tema da *identidade brasileira*, deve ser levado em consideração o passado colonial do Brasil e, portanto, tanto a relação de dependência simbólica em relação ao continente europeu quanto as influências oriundas do velho continente - em especial da França - na fase de formação do Brasil enquanto nação. Da mesma forma que as nações foram inventadas na Europa, a nação também corresponde a

um projeto - mais recente - no Brasil. No entanto, o caso brasileiro será abordado aqui na sua especificidade e historicidade e será importante compreender como os conceitos de *kultur* e *civilização* foram apropriados e aplicados no Brasil em sua condição de ex-colônia, seguido de sua situação periférica em relação aos países considerados do “primeiro mundo”, ou seja, o mundo dito “civilizado”. Desta forma, revela-se necessário considerar a maneira como uma nação se auto-representa em seu processo histórico em relação às demais nações. Ao abordar a ideia de representação coletiva em *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1912) Emile Durkheim, demonstra como a religião por meio de seus ritos permite a reafirmação de sentimentos em comum. Durkheim, assim como Anderson citado mais acima, compara o papel da religião e da nação em sociedade.

Qual a diferença essencial entre uma assembleia de cristãos celebrando as principais datas da vida de Cristo, ou dos judeus festejando seja a saída do Egito ou da promulgação do decálogo, e uma reunião de cidadãos comemorando a instituição do novo conjunto de regras ou qualquer grande evento da vida nacional? [2002, p. 403].

O autor se refere à religião como um plano sagrado e ideal que se sobrepõe, no pensamento humano, à vida profana que caracteriza a realidade cotidiana dos homens. O homem seria dotado da capacidade de idealizar e de transpor o seu pensamento a um mundo diferente de sua realidade. Neste sentido, se tomarmos o paralelo estabelecido entre os respectivos poderes da religião e da nação tanto por Anderson quanto por Durkheim, o mundo ideal ao qual se refere o autor poderia ser aplicado ao âmbito da identidade nacional.

Em uma palavra, no mundo real onde se dá a vida profana ele [o homem] sobrepõe um outro mundo que, em um sentido, existe somente em seu pensamento, mas ao qual ele atribui, em relação ao primeiro, uma espécie de dignidade mais alta. É, então, por esses dois aspectos, um mundo ideal. [*ibidem*, p. 398].

No caso brasileiro, o mundo dito “civilizado” estaria cumprindo o papel do mundo ideal ao qual é atribuído “uma espécie de dignidade mais alta” que se sobrepõe à realidade do Brasil que se auto-representa como “ex-colônia”, “periférico”, “terceiro mundo”.

A sociedade ideal não se encontra fora da sociedade real; ela faz parte desta sociedade. Apesar de estar dividido entre estas duas sociedades como entre dois polos que se repulsam, não se pode considerar uma sem levar a outra em consideração. Pois uma sociedade não é somente

constituída pela massa de indivíduos que a compõem, pelo solo que estes ocupam, pelas coisas de que serve, pelos movimentos que realiza, mas, antes de tudo, pela ideia que ela faz de si mesma. E sem dúvida, sucede que ela hesite sobre a maneira que ela se concebe: ela se sente inclinada em sentidos divergentes. Mas estes conflitos, quando eclodem, ocorrem não entre o ideal e a realidade, mas entre ideais diferentes entre aquele de ontem e o de hoje, entre aquele que tem a autoridade da tradição e aquele que está somente em vias de se tornar [*ibidem*, p. 398].

O autor ressalta que a maneira como uma sociedade se auto-representa pode oscilar, ora sendo atraída pelo mundo ideal no qual se espelha, ora pelo mundo real do qual faz parte. No caso brasileiro, um constante posicionamento da nação é buscado em relação ao mundo, em especial, às nações que representariam a “civilização” europeia (sobretudo no início do século XX) e americana ao longo do século passado até os dias atuais. A auto-representação do Brasil hesita entre o “ideal de civilização” no qual a nação se espelha e a busca pela “autenticidade”, nos moldes do conceito de *kultur* proposto por Elias, que visa uma ideia de posicionamento e a independência da nação a nível global. Como observa Ruben Oliven,

O tema da modernidade é uma constante no Brasil e tem ocupado a intelectualidade em diferentes épocas. Trata-se de saber como estão os brasileiros em relação ao "mundo adiantado": primeiro a Europa e, mais tarde, os Estados Unidos. No Brasil, a modernidade, freqüentemente, é vista como algo que vem de fora e que deve ou ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo. A importação se dá por meio dos intelectuais que vão ao centro buscar as idéias e modelos lá vigentes, aclimatando-os num novo solo, que é a sociedade brasileira [OLIVEN, 2001, p. 1].

O tema da *identidade nacional* no Brasil é pensado ao longo do século XX por historiadores bem como dentro do quadro das ciências sociais por sociólogos e antropólogos. Surgem diferentes linhas de pensamento em que se manifestam diversas construções daquilo que poderia ser o Brasil. Há diversos agentes construtores da identidade que, ao longo do tempo, criam diferentes interpretações do Brasil que são mais ou menos apropriadas pelo senso-comum. Trata-se de “disputas simbólicas [que passam] pelo Estado, pelos meios de comunicação de massa e pelos intelectuais dos diferentes grupos em competição” (OLIVEN, 2010, p.412). Em meio a estas disputas simbólicas, alguns elementos diacríticos são mais ou menos apropriados e institucionalizados pelos diferentes grupos em disputa e pelo senso comum para formar uma ideia de “tradição brasileira” ou “inventar tradições brasileiras” que estariam representando a *identidade cultural* do país.

Tanto Ruben Oliven como Renato Ortiz destacam o fato de que da mesma forma que pode ocorrer a popularização de uma ideia formulada pelo meio intelectual, as manifestações artísticas e culturais oriundas dos meios populares também podem ser apropriadas pelo circuito erudito. Ambos os autores sublinham a importância do meio intelectual no que se refere a formulação da questão da cultura e da *identidade* nacional. Para Ortiz, os intelectuais têm o papel de “mediadores simbólicos” que “descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende” (2006, p. 140 e 141). Em outras palavras, as expressões populares são reinterpretadas e orientadas politicamente para se tornarem movimentos populares que passam a concernir uma parte mais abrangente da sociedade. Através da distinção entre “política” e “político”, Ortiz esclarece que por trás da cultura brasileira encontram-se relações de poder que podem ou não passar pelo Estado. Alguns exemplos ilustram a intermediação simbólica da intelectualidade entre as esferas particulares onde se desenvolvem as manifestações populares e as esferas que têm o papel de englobar e integrar uma camada mais ampla da população. São destes processos que decorrem os sentimentos identitários e de pertença em relação a um determinado grupo ou à nação como um todo.

Um exemplo: é por meio do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, os reisados etc. são, desta forma, apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade. Outro exemplo típico deste gênero de operação é realizado pela indústria do turismo, que procura vender, a brasileiros e estrangeiros, a identidade nacional manifestada nas produções populares [ORTIZ, 2006, p. 140].

Desta forma, o processo de formação da nação brasileira está estreitamente associado ao processo de construção das manifestações que passam a constituir a cultura brasileira. A identidade ultrapassa sua função institucionalizadora e oficial dentro do sistema sócio-político ao ganhar simbologias que são mais ou menos apropriadas e reinterpretadas por diversas esferas e grupos em disputa e pelo senso-comum. Como afirma Renato Ortiz,

[...] é o momento de reconhecermos que toda identidade é urna de construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de

identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos [ORTIZ, 2006, p. 8].

Nas décadas de 70 e 80, o Brasil e a questão da *identidade brasileira* continuam a ser discutidos por historiadores, sociólogos e antropólogos como Renato Ortiz, Lilia Schwartz e Ruben Oliven. Estes autores não têm como objetivo “inventar” o Brasil, mas comentar, criticar e analisar como o Brasil foi “inventado” e interpretado por diversos pensadores no início e em meados do século passado. Como será visto na próxima parte, as construções sobre a *identidade brasileira* que atravessam as discussões intelectuais no pensamento social brasileiro se confundem com a própria ideia de Brasil. Não se tem como objetivo abordar com exaustividade as diversas representações que foram construídas ao longo do séc. XX sobre o tema da *identidade brasileira*. Trata-se de um panorama que visa discorrer sobre algumas das principais leituras que foram realizadas pelos intelectuais brasileiros sobre o Brasil a partir do final do séc. XIX até o início da década de 1960. Os autores e comentadores referidos acima, entre outros, servirão de referência para a realização deste panorama que corresponde ao pano de fundo de ideias que permite esclarecer as reflexões que constituirão a sequência desta pesquisa.

1.3 REVENDO LEITURAS SOBRE O BRASIL

Antes da Proclamação da Independência em 1822, o Brasil foi pensado, percebido e retratado a partir do olhar de viajantes estrangeiros como o botânico e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire que chegou ao Brasil em 1816 ou o artista Jean Baptiste Debret, integrante da missão artística francesa, que retratou diversas cidades, paisagens e o cotidiano das pessoas do Brasil da época. As discussões em torno da definição de uma *identidade brasileira* que caracterizaria o Brasil remontam aos tempos que seguem a proclamação da Independência do país em 1822. Este momento marca a passagem do Brasil a um novo estatuto na escala mundial: a independência em relação à metrópole que implica o abandono da condição de colônia e o início da constituição do país enquanto uma nova nação. A partir da independência, o Brasil não é mais colonial, o que significa que não pertence mais ao “outro”, logo, não é e não pode mais ser visto como este “outro”

representado pela metrópole europeia. Os literatos da época começam a pensar o Brasil enquanto um país oficialmente independente que não pertence mais ao “outro” e a buscar elementos que diferenciariam o país das demais nações e de sua condição passada de colônia. A constituição da população do país, majoritariamente composta por índios, negros e mestiços, correspondia a um elemento de diferenciação em relação a outros países. Neste sentido, o movimento nativista, que tem no índio o personagem central que representaria o país, começa a se desenvolver naquele período por meio da literatura romântica. No entanto, o negro não é levado em consideração por estes escritores por ser visto unicamente por sua condição de mão-de-obra escrava (ORTIZ, 1988). A partir da abolição da escravidão em 1888, esta questão tomará novas formas e a ideia de uma nação mestiça a partir das três raças – branca, negra e índia – começará a tomar forma. Assim, no final do século XIX, manifesta-se explicitamente a busca por uma definição do que seria este país em relação ao “outro” ao qual não pertence mais e “aos outros” ou ao mundo ocidental. Estes “outros”, tomados como contrapontos e espelhos a se mirar, são representados pelos países considerados mais civilizados da Europa, em especial a França naquela época. Desde o início, a intenção de se afastar de sua antiga condição de colônia leva à orientação rumo a um “ideal de civilização” paralelamente à busca por uma identidade agora “autenticamente brasileira” que posicionaria o Brasil através de sua singularidade em relação às demais nações na escala mundial. Este dilema, que se encontra no cerne das interpretações que surgem sobre a *identidade brasileira* no final do Séc. XIX e ao longo do século XX, será exposto a seguir.

Como afirma Lilia M. Schwarcz: “Em finais do século XIX o Brasil era recorrentemente descrito como *uma imensa nação mestiça* representando, nesse sentido, um caso extremo e singular” (1994a, p. 137). Naquele período, o país se apresentava como uma grande incógnita para os pesquisadores europeus e americanos. De acordo com o olhar estrangeiro sobre o país daquele período: como compreender uma nação em que as raças se misturam, formando uma população singular composta por *mestiços* e *mulatos*? Em outras palavras, como entender o fenômeno da *miscigenação*? Trata-se, de um fenômeno singular, segundo o naturalista e viajante francês Gustave Aimard, citado por Schwarcz em *Espectáculo da miscigenação* (Ibid., p. 137): “J’ai remarqué un fait singulier que je n’ai observé

qu'au Brésil: c'est le changement que s'est opéré dans la population par le croisement des races, ils sont les fils du sol »².

O Brasil se torna assim um laboratório racial para os naturalistas europeus tais como o pesquisador suíço Louis Agassiz e o Conde Arthur de Gobineau. No entanto, se a *miscigenação* enquanto fenômeno singular atraiu o olhar destes e muitos outros pesquisadores, este olhar sobre o *outro* se baseia nas teorias evolucionistas do final do século XIX que buscavam compreender a natureza humana na sua origem e de forma vertical rumo à *civilização*. Este olhar estrangeiro sobre o Brasil influenciou muitos intelectuais brasileiros de diferentes áreas, considerados os precursores das Ciências Sociais no Brasil, como Silvio Romero, Oliveira Vianna, Arthur Ramos, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues que se preocupam em “explicar a sociedade brasileira pela interação da raça e do meio geográfico” (OLIVEN, 2000, p. 66). Para estes pesquisadores, fortemente influenciados pelo pensamento evolucionista e pelas teorias raciais que haviam se destacado na Europa, a *miscigenação* era vista como um fenômeno negativo que levaria à degeneração do indivíduo e de toda a população nacional. Paralelamente, na tentativa de encontrar uma saída para a nação, havia uma outra tese que via a *miscigenação* como fenômeno em que a supremacia do branco iria com o tempo prevalecer sobre as demais raças e assim o progresso rumo a civilização seria possível. Em ambos os casos, os grupos indígenas, africanos e mestiços eram vistos como “obstáculos à civilização, barreiras à identidade nacional” (QUEIROZ, 1989, p. 32 *apud* SCHWARCZ, 1994a, p. 139). Desta forma, o cientificismo da época determinava as diferenças e os traços de inferioridades que eram tomados como características que passavam a definir o Brasil na sua representação internacional (*idem*, 1993, p. 28) e o brasileiro na sua auto-representação na escala mundial.

De acordo com Oliven, “é da época da República Velha a tendência de intelectuais pensarem o Brasil e discutirem a viabilidade de haver uma civilização nos trópicos” (2001, p. 4). Entre 1870 e 1930, o processo de institucionalização das ciências sociais não havia ocorrido, de tal forma que não havia uma metodologia de

² Eu constatei um fato singular que só observei no Brasil: é a mudança que se operou na população pelos cruzamentos de raças, eles são filhos do solo.

antropologia social no Brasil. No entanto, começa-se a pensar sobre o que é a nação brasileira e as primeiras leituras sobre o Brasil se baseiam na comparação com o mundo europeu considerado “civilizado”. Em outras palavras, as primeiras interpretações a respeito da *identidade brasileira* têm como base a imagem de um Brasil “atrasado” em relação a uma ideia de Europa “moderna” e “civilizada”. A questão da raça é erroneamente tomada junto com o meio como os responsáveis pelo “atraso” do Brasil. O processo de construção da identidade brasileira repousa sobre um horizonte de modernidade que é, desde o início, buscado pela nação. Segundo Renato Ortiz, há “uma preocupação de fundo, “o que diriam os estrangeiros de nós”, o que reflete não somente uma dependência aos valores europeus, mas revela o esforço de se esculpir um retrato do Brasil condizente com o imaginário civilizado” (1988, p. 32).

Há uma estreita ligação entre o pensamento intelectual da época e a construção das manifestações literárias brasileiras que têm como eixo central a relação do homem com a natureza. A obra de Euclides da Cunha, que também apresenta o olhar “de fora” do estrangeiro sobre o Brasil daquela época, revela como o Brasil é pensado desde o início por meio de oposições duais que têm como base a ideia de “atraso” em oposição à “civilização”.

A obra de Euclides inspirou muitos escritores e artistas a retratarem, doravante, a profunda divisão do país entre Norte e Sul, sertão e litoral, campo e cidade, miséria e opulência. Escritores e ensaístas como Alberto Rangel, Hugo de Carvalho Ramos, Domício da Gama, Matheus de Albuquerque, Araripe Júnior e outros – que ficarão, não raro, conhecidos como sertanistas ou regionalistas [MURARI, 2009 *apud* SALIBA, 2012, p. 259]³.

Em 1889, um ano após a abolição da escravidão, de sociedade escravocrata centrada no imperialismo monárquico, o Brasil passa à condição de República. Trata-se de uma ideia nova para a realidade de um país que busca se definir internamente bem como em relação ao resto do mundo. A proclamação da República é percebida pela intelectualidade brasileira como um momento que marca uma oportunidade única para modernizar o Brasil através da aproximação com “o cenário de modernização dos países europeus”, (SALIBA, 2012, p. 239-40). A obra

³ MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda Editorial / Fapesp, 2009.

de Euclides da Cunha bem como dos autores mencionados no trecho acima e demais autores, denuncia o projeto de modernidade que domina o Brasil republicano, que seria uma projeção das elites que estariam sendo beneficiadas ao passo que o Brasil rural estaria sendo deixado à margem desta modernização (Ibid., p. 259). Assim, o Brasil se apresenta como um país de extrema diversidade sociocultural e econômica de tal forma que a união de todas estas partes para a construção da nação revela-se extremamente complexa no início do Séc. XX. O passado caracterizado pela situação colonial do Brasil, sua ruralidade e pela escravidão era visto como um obstáculo à modernização do país.

A República teria sido proclamada por militares e políticos fortemente influenciados pelos ideais positivistas que obtiveram mais sucesso no Brasil do que na França, seu país de origem.

Para parte das elites brasileiras, o positivismo era uma ideologia que vislumbrava a modernidade e justificava os meios autoritários para alcançá-la. Foram militares positivistas os primeiros que se preocuparam em relação ao que fazer com os indígenas. Assim, o marechal Rondon, que dedicou sua vida às populações indígenas, frisava que eles deveriam ser respeitados e não mortos, mas sua idéia era de integrá-los à civilização. O positivismo era uma forma não só do Brasil se modernizar em relação à Europa, mas também dos índios se civilizarem em relação ao Brasil. Era tudo uma questão de estágios, numa linearidade evolucionista que se encaixava na idéia de progresso do positivismo [OLIVEN, 2001, p. 3].

Os ideais republicanos se inscrevem na bandeira brasileira através do lema positivista - “ordem e progresso” – que corresponde à base desta ideia de modernidade associada ao conceito francês de civilização. O processo de adequação do Brasil aos ideias de civilização e modernização ocorre, neste período, em diversas esferas como através do movimento de saneamento do país entre 1899 e 1930, a urbanização das cidades brasileiras, a adoção de hábitos cotidianos associados ao ideal de civilização europeu. Neste sentido, a produção intelectual sobre a questão nacional no início do século XX emana das Faculdades de Medicina e Direito que pensam o Brasil como um problema médico ou jurídico. Uma série de programas higiênicos são promovidos e realizados por médicos *higienistas* e médicos *peritos* no intuito de “higienizar” a nação de um ponto de vista físico (doenças tropicais), mas também mental e moral. Em 1910 e começo da década de 20, “a produção intelectual do movimento sanitaria [..] deslocava o argumento da raça para a higiene e a educação” (SCHWARCZ, 1999, p. 275).

A ideia de “higienização” na busca pela modernização rumo ao progresso e à *civilização* também se expressa no processo de urbanização das cidades brasileiras. A urbanização das metrópoles brasileiras visa eliminar os elementos que poderiam ser associados a uma ideia de rusticidade e de tradição oriunda da condição colonial. De acordo com Elias-Thomé Saliba, o modo de vida tradicional associado ao estilo de vida colonial, que aparecia através das ruas mais estreitas, dos bondes com tração animal ou ainda pelo sotaque lusitano, estava progressivamente sendo substituído pela construção de largas avenidas, por bondes elétricos e pelo uso de palavras francesas. Nota-se a dualidade que surge entre o mundo tradicional que estaria representando o passado colonial do Brasil e o mundo moderno inspirado no ideal de civilização que visava-se construir para o futuro da nação (SALIBA, 2012, p. 257, 258 e 270).

A aproximação com os modos e maneiras da *civilização* francesa, nos termos de Norbert Elias, aparece especialmente nas mudanças que ocorrem no Rio de Janeiro, então capital da República, que tem na capital parisiense uma referência. O Rio de Janeiro se torna uma vitrine que expõe figurinos europeus e se inspira na cultura da *belle époque*.

O vestuário elegante caracterizava aqueles que compensavam a aposta perdida na República com uma atitude fantasiosa, cruamente batizada por Lima Barreto como “bovarismo republicano”: uma fé incondicional na palavra “república”, transformada em panaceia que resolveria todos os males do país [SALIBA, 2012, p. 252].

O “bovarismo” ao qual se refere Saliba na citação acima faz alusão à auto-representação do Brasil que visa sair de sua condição através da adoção de modos e maneiras idealizados que afastam-se de sua realidade. Assim, as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro permitem uma fachada de cosmopolitismo ao Brasil, que paralelamente ansiava por obter uma posição de prestígio internacional. Já em 1889, o Brasil participa da *I Conferência Pan-Americana* criada pelos Estados Unidos no intuito de afirmar seu papel de defensor das Américas e propulsor da convivência pacífica entre os países americanos. Este “projeto hegemônico sobre a região” permitiria aos Estados Unidos rivalizar com as potências europeias (DORATIOTO, 2012, p.137). No plano das relações diplomáticas exteriores, o Brasil buscava definir, naquele período, seu posicionamento em relação ao imperialismo europeu, à América Latina bem como à América como um todo. Segundo Francisco

Doratioto, se os Estados Unidos correspondiam à potência em ascensão naquela época, não se apresentavam como uma ameaça para o Brasil como a Europa representada por suas maiores potências, a França e a Inglaterra. Neste sentido, a aproximação entre Brasil e Estados Unidos era vista como frutífera no novo posicionamento almejado pelo Brasil em relação ao imperialismo europeu de tal forma que o barão do Rio Branco, nomeado ministro das Relações Exteriores em 1902, acreditava que o posicionamento do Brasil a nível global dependia do desenvolvimento de seu poder nacional através da integração e união da nação. Algumas medidas constituem este projeto tais como o desenvolvimento de uma capacidade militar para o país, a busca pela igualdade jurídica entre Estados, as relações internacionais por meio do estreitamento das relações com os Estados Unidos, maior mercado consumidor do café brasileiro, principal produto de exportação do país naquela época (DORIATOTO, 2012).

A inserção internacional do Brasil também ocorre através de sua participação na Comissão da Liga das Nações, criada após a I Guerra Mundial em Paris em 1919 – composta por 5 grandes potências e 5 países menores. O Brasil recebe apoio dos Estados Unidos para ser membro temporário do conselho da Liga. Posteriormente, em 1924, o governo de Artur Bernardes tem como meta a obtenção da cadeira permanente. No entanto, se em 1919 “a diplomacia brasileira transitou do idealismo igualitário para o realismo, ao se deparar com o fato consumado das regras da Liga elaboradas pelas potências europeias”, no governo de Bernardes “não viu as limitações internacionais do Brasil e acabou retirando o Brasil da Liga” (Ibid., 166 e 168). Segundo Saliba, apesar da maior integração mundial do país no início do séc. XX, o Brasil ainda ocupava, no cenário mundial, posição de “subalterno, isolado, dependente - preso na retórica nacional e defensiva”, reflexo da condição de “atraso” interno do país (2012, p. 273). Se a intelectualidade brasileira daquela época via na República, a solução para todos os problemas, aos poucos estes intelectuais começam a perceber as discrepâncias sociais e políticas que continuam a persistir em um país marcado por um ideal otimista que contrasta com sua realidade social. O país se apresentava naquele período “irremediavelmente cindido entre o moderno e o arcaico” (Ibid., p. 257 e 258).

Sobre a construção da identidade brasileira, Renato Ortiz afirma que corresponde a um projeto em que se estabelece o elo entre a “vontade de

modernidade” e a “construção da identidade nacional” (1988, p. 35). O autor trabalha com a noção de “periferia” para tratar o caso brasileiro. Muitos autores pensarão a condição periférica do Brasil e o processo de modernização periférica que tem como base a relação colonizador-colonizado que permeia no imaginário da nação. Podemos fazer alusão à Partha Chatterjee que ao se referir à nação indiana afirma que “a história de nossa modernidade [a indiana] foi entrelaçada à história do colonialismo” e assim:

De alguma forma, desde o mais remoto princípio, tivemos uma intuição perspicaz que, dada a cumplicidade próxima de conhecimentos modernos e regimes de poder modernos, permaneceríamos sempre consumidores da modernidade universal; nunca seríamos levados a sério como seus produtores. É por esse motivo que viemos tentando, por mais de cem anos, voltar nossos olhos para longe dessa quimera da modernidade universal e liberar um espaço em que pudéssemos nos tornar os criadores de nossa própria modernidade [2004, p. 58].

Chatterjee faz menção a um “espaço”, ao mesmo tempo moderno e nacional, que deve ser buscado pela nação. Segundo o autor, no caso da Índia, um novo modelo de modernidade deveria ser construído no intuito de se afastar do modelo de modernidade ocidental ao passo que, pode-se dizer que no contexto brasileiro, o ideal de “civilização” tem como referência o modelo ocidental. A construção da identidade brasileira parte desde o início de uma busca por um horizonte de modernidade associado a um ideal de civilização baseado em modelos estrangeiros. No entanto, podemos notar certa semelhança entre os casos brasileiro e indiano em virtude das duas nações terem sido colonizadas e podem assim ser vistas como periféricas na forma como suas identidades nacionais se constituíram.⁴ O desejo de desenvolvimento e modernização se encontra, segundo Ortiz, na base da construção da *identidade nacional* de sociedades periféricas. Daí, decorre o dualismo “tradição” versus “modernidade” em que a modernização é, segundo o autor, constantemente privilegiada (1988, p. 36).

A busca pela modernização - oriunda de uma necessidade de superação do subdesenvolvimento - faz com que a questão nacional esteja diretamente associada

⁴ Deve-se considerar que as duas nações podem ser comparadas neste aspecto mas que a situação brasileira difere da indiana em virtude de sua história milenar (na auto-representação da sociedade indiana) e da colonização britânica fazer parte de sua história mais recente.

à industrialização, o que explicaria a progressiva aproximação do Brasil em relação aos Estados Unidos do ponto de vista político e econômico, como citado acima. O desejo de modernidade também se expressa na esfera cultural que se manifesta pelo movimento Modernista que teve sua origem na Europa no final do século XIX e se desenvolve no Brasil na década de 20. “Romper bruscamente com a tradição e reinventar a história foi o propósito utópico da mentalidade modernista” (SALIBA, 2012, p. 275). No caso do Brasil, o objetivo é “acertar o atrasado relógio brasileiro ao relógio universal das nações cultas” (*ibidem*, p. 276). Em outras palavras, visa-se romper com a tradição associada ao passado colonial caracterizado pela ruralidade e pela escravidão para apostar no futuro do país que deve caminhar em direção à modernidade e o progresso para formar um país novo, uma nova *civilização*.

Em sua segunda fase, a partir de 1924, o projeto modernista visava afirmar uma ideia de *brasilidade*, no intuito de chegar ao universal. De acordo com esta perspectiva, era necessário que o Brasil definisse a sua identidade, sua singularidade cultural para alcançar a modernidade que o permitiria se posicionar em relação às outras nações. Ao mesmo tempo em que se procura valorizar elementos que representariam uma “autêntica brasilidade”, esta “orientação brasileira” corresponderia ao rumo em direção à civilização na busca de uma suposta modernidade: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira” (Mário de Andrade, 1924 *apud* OLIVEN, 2010, p. 416)⁵. Segundo Ortiz, o projeto do Modernismo no Brasil faz o elo entre a busca pela modernização baseada em uma ideia de civilização e a busca pelo nacional (ORTIZ, 1988).

Em 1926, Sérgio Buarque de Holanda escreve o artigo “O lado oposto e outros lados” para a *Revista do Brasil*, em que critica esta posição modernista que defende “a atualização da tradição em relação à cultura europeia” (WEGNER, 2009, p.215). O Brasil devia, segundo Buarque de Holanda, se diferenciar da Europa através do encontro de uma modernidade específica que deveria ser definida por elementos próprios ao país. Sua tese será explicitada em *Raízes do Brasil* que publicará em 1936, como será visto mais abaixo.

⁵ Carta escrita por Mário de Andrade ao poeta Carlos Drummond de Andrade, em 1924.

No mesmo ano de 1926, Gilberto Freyre escreve o *Manifesto Regionalista* em que a ênfase é colocada na identidade regional. O movimento modernista, segundo Oliven, renunciava a praticamente qualquer ideia de regionalismo ao passo que na proposta de Freyre, o nacional é pensado através do regional. É importante ressaltarmos a diferença que se estabelece, desde o início, entre *identidade nacional* e *identidade regional* em que a ideia de “tradição” é estreitamente associada à noção de “região” enquanto a “modernidade” é relacionada à “nação”. Uma grande diferença entre o movimento modernista cujas ideias são expressas pelo *Manifesto Antropófago* - lançado por Oswald de Andrade em 1928 - e o movimento regionalista promovido por Freyre (1926), encontra-se na aceitação por parte do primeiro de elementos “modernos” vindos do exterior que deveriam ser culturalmente atualizados e transformados no Brasil enquanto para o segundo, “a importação de costumes e valores estrangeiros” deveria ser rejeitada (OLIVEN, 2010, p. 419). Oliven destaca a importância do *Manifesto Regionalista* no sentido de trazer à tona questões que marcam toda a trajetória da construção da identidade brasileira: “Estado unitário *versus* Federação, nação *versus* região, unidade *versus* diversidade, nacional *versus* estrangeiro, popular *versus* erudito, tradição *versus* modernidade” (*ibidem*). Estas visões duais permeiam a lógica a partir da qual operam os intérpretes do Brasil ao longo do século passado.

Percebe-se que o pensamento modernista se afasta das teorias deterministas que interpretam o Brasil no final do Séc. XIX de tal forma que o argumento baseado na raça passa a perder força e segundo Schwarcz, “[...] o momento parecia ainda mais propício para se arriscar explicações de ordem cultural sobre esse país que ainda se via como um ponto de interrogação” (SCHWARCZ, 1999, p. 275). Se Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda teriam heranças da “geração modernista”, também constituem a chamada “geração de 30”. Trata-se de um período de institucionalização do pensamento social brasileiro produzido a partir das universidades em especial através da escola da USP que tem como seus principais representantes no que se refere o pensamento sobre a nação brasileira, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.. Neste período, a ideia de marcha rumo ao progresso continua, quando o Estado Novo, constituído por Getúlio Vargas, também “toma para si a tarefa de constituir a nação” (OLIVEN, 2010, p. 421) e se propõe a criar uma nação “moderna”. Este era o momento propício para uma nova interpretação do

Brasil como a que propõe Gilberto Freyre em *Casagrande & Senzala* (1933) (ORTIZ, 2006, p.40).

Com a revolução de 30 as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro deste quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha outro tipo de interpretação do Brasil. A meu ver, o trabalho de Gilberto Freyre vem atender a esta “demanda social” [ORTIZ, 2006, p.40].

Gilberto Freyre propõe uma interpretação do Brasil em termos culturais, a partir do ensinamento relativista de Franz Boas, se opondo ao determinismo racial do século XIX em que o humano era visto como parte da história natural. “Desta forma [com *Casagrande & Senzala*] não se fala mais de Brasil como se o “Brasil” fosse uma espécie natural, mas se discursa sobre a “realidade brasileira”” (DA MATTA, 1997, p.2). Ao contrário das interpretações que viam a mistura de raças como um traço de inferioridade que inviabilizava o futuro da nação, Freyre ressalta a positividade da *miscigenação* que passa a simbolizar a singularidade da nação como um todo em relação aos países do mundo ocidental e permite a construção de uma outra versão da identidade nacional. Trata-se de uma nova visão racial no Brasil que “passa a ser visto como uma civilização tropical de características únicas” (OLIVEN, 2001, p. 4). Segundo Ricardo Benzaquen, Freyre desafia duas perspectivas: a da hierarquia racial e a da supremacia branca.

[...] distinguindo raça de cultura e por isto valorizando em pé de igualdade as contribuições do negro, do português e – em menor escala – do índio, nosso autor ganha forças não só para superar o racismo que vinha ordenando significativamente a produção intelectual brasileira mas também para tentar construir uma outra versão da identidade nacional, em que a obsessão com o progresso e com a razão, substituída por uma interpretação que desse alguma atenção à híbrida e singular articulação de tradições que aqui se verificou [BENZAQUEN, 1994, p. 30].

Para Roberto DaMatta, a obra de Freyre corresponde a um “retrato do Brasil” e se destaca pela:

[...] originalidade de seu objeto de estudo: o Brasil como uma única civilização dos trópicos, a sociedade brasileira como uma criação excepcional dos portugueses que nela usaram métodos de colonização igualmente inusitados (como a mestiçagem); o sistema cultural brasileiro como sendo simultaneamente dividido por antagonismos e reunindo complementaridades [1997, p.2].

Na seguinte citação, Renato Ortiz destaca a importância de *Casagrande & Senzala* para a construção simbólica que se encontra por trás da ideia de identidade brasileira:

[...] o livro possui uma qualidade fundamental, ele une a todos: Casagrande e senzala, sobrados e mucambos. Por isso ele é saudado por todas as correntes políticas, da direita à esquerda. O livro possibilita a afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambigüidades de sua própria definição. Ele se transforma em unicidade nacional. Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade [2006, p. 42].⁶

Ortiz afirma que, com a interpretação de Gilberto Freyre, há uma nova possibilidade de auto-definição e auto-representação para o brasileiro que ganha uma “carteira de identidade”. A teoria da mestiçagem de Freyre passa a ser adotada por “encaixar” a todos, de uma certa maneira, em uma definição. Ainda segundo o autor, “Gilberto Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição, e não é por acaso que ele vai produzir seus escritos fora desta instituição “moderna” que é a universidade, trabalhando numa organização que segue os moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos” (2006, p. 40). Em *As Identidades do Brasil* (1999), José Carlos Reis afirma que “Gilberto Freyre tornou-se um interlocutor eterno, seja para ser atacado, seja para ser admirado” (2007, p. xxi). Freyre é considerado por este autor, um “descobridor do Brasil”, por dar continuidade à visão conservadora segundo a qual o mito da democracia racial levaria à admiração em relação à colonização portuguesa. Freyre privilegia a continuidade de um passado brasileiro dominado pela competência e democracia das elites patriarcais que teria consolidado a identidade brasileira. É neste sentido que Gilberto Freyre destaca a

⁶ Diferentes autores irão criticar a interpretação apresentada por Gilberto Freyre em *Casagrande & Senzala*. Nas décadas de 60 e 70, o sociólogo Florestan Fernandes lidera um grupo de pensadores marxistas que se opõem à visão “harmoniosa” das relações entre senhores e escravos apresentada por Freyre em *Casagrande & Senzala*. Neste sentido, tanto Roberto DaMatta quanto Renato Ortiz, que se destacam no pensamento social brasileiro das décadas de 70 e 80, afirmam que Gilberto Freyre propõe um recorte da realidade brasileira que é usado como aspecto singular em relação às outras nações mas que mascara outras questões como as relações entre raças. E assim, como afirma Mariza Corrêa, na valorização do mulato e mais ainda da mulata - desvalorizados em outros países como nos Estados Unidos - “revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta” (1996, p.50). Segundo Ortiz, “o mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais” (1985, p.44).

originalidade da arquitetura das casas-grandes que se diferencia da arquitetura portuguesa: “foi honesta e autêntica. Brasileirinha da Silva. Teve alma” [...] “já é quase outra raça [que se exprime] noutra tipo de casa” (2000, p. 55 e 48). “[...] nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social” (*ibidem*, p. 56). O passado corresponderia à “tradição e à singularidade brasileira” em oposição ao futuro ou a mudança que se caracteriza pela “obsessão com o progresso e com a chegada acelerada da razão, com a integração do país na marcha da civilização” (REIS, 2007, p. 81).

Já na década de 30, surgem outras interpretações do Brasil que se contrapõem em alguns aspectos à visão proposta por Gilberto Freyre em *Casagrande & Senzala*. Apesar das diferenças, tanto Gilberto Freyre como Sérgio Buarque de Holanda buscam definir o caráter do brasileiro. Se para o primeiro o brasileiro pode ser definido pela miscigenação e pela ideia de uma suposta “democracia racial”, para o segundo, a cordialidade seria a principal característica do brasileiro. No entanto, no processo de modernização periférica do Brasil, a cordialidade que emana do homem rural estaria desaparecendo. Este homem cordial seria movido por sentimentos mais do que pela razão, o que dificultaria sua adequação ao sistema democrático e burocrático imposto pelos ideais de civilidade republicanos.

Reis enfatiza que Sérgio Buarque de Holanda, ao escrever *Raízes do Brasil* (1936), se opõe a Freyre no que se refere ao elogio em relação à colonização portuguesa. Ao passo que Freyre privilegia a continuidade, Buarque de Holanda considera que a herança portuguesa impede a modernização e o progresso do país que necessita de uma “revolução” que possibilitaria a mudança. O Brasil e o brasileiro deveriam ser redescobertos. O país não podia mais ser pensado a partir de conceitos e ideias importadas. Contudo, o autor propõe uma reinterpretação do passado que apesar de ser percebido de maneira negativa não deve representar um obstáculo para o futuro. Em outras palavras, tradição e modernidade não devem ser vistas como contraditórias. O Brasil já estaria vivendo esta revolução de tal forma que o futuro do país seria viável e deveria ser visto com um olhar otimista. Esta mudança requer uma aproximação entre povo e elite, pois a classe culta encontra-se isolada do povo em função das “Raízes do Brasil”, ou seja, da malformação da sociedade engendrada pela colonização portuguesa (REIS, 2007, p. 119).

O peso do passado colonial brasileiro também é analisado historiograficamente por Caio Prado Jr., cuja obra tem como cerne a relação entre a colônia e a nação. Sua proposta mais reformista sugere que a exploração decorre da situação colonial do Brasil, que deve ser superada para que ocorra uma revolução brasileira baseada no movimento socialista, cujo objetivo deve ser a “luta nacional anti-imperialista” (RICUPERO, 2009, p.231). Na década de 30, o autor publica *Evolução Política do Brasil* (1933) e nos anos 40 *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942). No entanto, o conjunto de sua obra obtém maior destaque nas décadas de 50 e 60 devido ao desenvolvimento do pensamento marxista no meio intelectual e na esfera política brasileira. Se nas décadas de 20 e 30, o movimento modernista bem como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda elaboram um pensamento que ainda não é totalmente institucionalizado, na década de 50, pode-se dizer que a institucionalização do pensamento social brasileiro se consolida tanto no âmbito acadêmico através da formação das universidades no país quanto no âmbito político pela consolidação dos partidos políticos, dentre os quais encontra-se o PCB - Partido Comunista Brasileiro (fundado em 1922) - ao qual pertence Caio Prado Jr. Além da proposta do autor ser mais reformista, segundo Bernardo Ricupero, Prado Jr. se distingue de seus companheiros de geração por não se ater somente às características internas do Brasil, mas por situar o país em relação ao mundo:

Conseqüentemente, na segunda metade da década de cinquenta já não se discute tão apaixonadamente o que é o Brasil, uma vez que todos parecem imaginar que têm uma idéia do que seja isto. A questão agora é outra, é determinar qual será o lugar do país no mundo. O que faz com que o tema do nacionalismo apareça com toda a força. Resumidamente e de forma um tanto esquemática, pode-se dizer que, se antes se tratava de estabelecer a nação, agora o problema é de determinar qual será o destino dessa nação [RICUPERO, 2010, p. 119].

Na década de 1950, na busca pelo seu posicionamento a nível global, a questão do nacionalismo passa a tomar força no país, como sublinhado pelo autor. A importância atribuída à formação do Estado brasileiro por Caio Prado Jr. indica o nacionalismo que é desde o início aspirado pelo marxismo brasileiro no intuito de superar a situação colonial do país e fortalecer sua posição e independência em relação ao resto do mundo, em especial o imperialismo europeu e norte-americano. De acordo com Ricupero, o tema da relação entre colônia e nação corresponde à questão central da tradição intelectual brasileira.

O pensamento sobre a situação colonial e periférica do Brasil em relação à modernidade almejada pelo país também se destaca na década de 50 por meio do grupo de intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), órgão criado em 1955 e vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. O Estado representado naquela época pelo governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek procurava, por meio deste grupo de intelectuais, a validação ideológica de suas ações. No entanto, o “pensamento do ISEB [...] não se constitui em “fábrica de ideologia” do governo Kubitschek” que corresponde a um período em que se busca por um lado, internacionalizar a economia brasileira e por outro lado, criar um ideário nacionalista para solucionar os problemas da nação (ORTIZ, 2006, p. 46). “Se o período Kubitschek é um tempo de ilusões, é necessário descobrir a que realidade essas ilusões correspondiam” (*ibidem*, p. 49). Centrados na “situação colonial” e periférica ocupada pelo Brasil, estes pensadores partem dos conceitos de “cultura alienada” em contraposição a uma cultura “popular” e “nacional”. Para os isebianos, o colonizado é o reflexo do dominador, ou seja, se enxerga através do olhar do colonizador. O projeto isebiano visa superar a situação de dominação colonialista através de um processo de desalienação da nação. Daí decorre, mais uma vez, a procura pela “autenticidade” que permitiria a construção de uma identidade nacional com o objetivo de se contrapor ao dominador. Visa-se encontrar a essência do colonizado com o objetivo de constituir um homem novo. Este processo de transformação só é possível mediante a ação política do Estado que deve ser “verdadeiramente nacional” na busca pelo desenvolvimento que permitiria a recuperação da dimensão humana do homem colonizado. Segundo Ortiz, o programa de modernização dos isebianos não se apresenta como uma ação revolucionária, mas reformista cuja ideologia deveria se adequar à hegemonia da burguesia progressista do país que tinha este desejo de modernização. Para María Silvia Carvalho Franco, os isebianos estavam fundando a sociedade civil brasileira e passam a ser representantes do “povo” brasileiro que ainda não possuía expressão política. Desta forma, procuram atribuir às classes médias o papel político que não detinham até aquele momento (*apud* ORTIZ, 2006, p. 63 e 64)⁷. A popularização do

⁷ CARVALHO FRANCO, Maria Silvia. “O Tempo das Ilusões”. *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

pensamento dos isebianos deve ser levada em consideração por ter grande influência no pensamento de toda a esquerda brasileira e nas discussões sobre a questão cultural que surgem a partir da década de 60 até os dias atuais (Ibid., p.47).

Na seguinte citação, Ricupero mostra de maneira resumida como a nação é pensada entre as décadas de 30 e 60 por meio dos autores aqui citados bem como das instituições intelectuais e estatais que surgem e se desenvolvem neste período.

O mesmo se dá com Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, a *Revista Brasiliense*, a USP e o ISEB. Todos eles fazem parte do contexto intelectual brasileiro entre a terceira e sexta décadas deste século, o que contribui para que tenham preocupações comuns, mesmo que sob perspectivas divergentes, muitas vezes até opostas. Assim, enquanto na “geração de 30”, Gilberto Freyre é saudosista em relação ao passado e Sérgio Buarque nota, aliviado, os sinais que apontam para sua superação, Caio Prado avalia, consternado, que há no Brasil uma imbricação do presente com o passado. Na década de cinquenta, por sua vez, certas instituições, como a CEPAL e o ISEB, respectivamente órgãos da ONU e do governo brasileiro, assumem postura próxima de estatolacracia, acreditando que técnicos trabalhando junto ao aparelho estatal seriam capazes de racionalmente diagnosticar nossos males e apontar para sua solução e a USP adota posição mais independente e “acadêmica”, também preocupada com a intervenção política, mas subordinando-a à necessidade de manter o rigor científico [...][RICUPERO, 2010, p. 123].

Também através destas instituições, o papel do intelectual é formalmente consolidado e atrelado ao seu papel no âmbito político da nação, como destaca Tatiana Gomes Martins que ressalta a ligação da “missão intelectual”, a partir da década de 30, ao “projeto de construção da nação e da identidade nacional” (2008, p. 16). Na década de 50, o papel do intelectual no processo político se manifesta por meio das questões do desenvolvimento nacional e do papel do Estado. Há um caráter reformista nas teorias apontadas pelos autores que começam a constituir a esquerda brasileira que se desenvolve naquele período. Apesar de o pensamento da esquerda estar associado à ideologia marxista que tem suas origens na sociedade europeia, a esquerda brasileira também desenvolve uma reflexão que se aplica ao contexto brasileiro que gira em torno da questão da condição periférica ocupada pelo Brasil pensada pelos isebianos na década de 50, como destacado acima. Desta forma, trata-se de um pensamento que defende a autonomia nacional em oposição à dependência cultural engendrada pelo imperialismo norte-americano (MARTINS, 2008, p. 24 e 25). Gomes Martins compara as obras de dois representantes da esquerda brasileira – Florestan Fernandes e Guerreiro Ramos – para abordar os questionamentos colocados pela sociologia naquele período. A procura pela

autenticidade também se manifesta no pensamento brasileiro elaborado pelas Ciências Sociais, expressado nas propostas de Guerreiro Ramos para quem o desenvolvimento e autonomia da nação estariam vinculados a um pensamento autóctone que deveria ser produzido no Brasil para a realidade específica do contexto do país. Ramos tinha como objetivo o desenvolvimento de uma ciência baseada na noção de particularidade em oposição à universalidade que caracterizava o pensamento sociológico brasileiro. O nacionalismo aparece, desta forma, em sua obra, como a base para o projeto revolucionário que iria permitir a mudança social e emancipação nacional do Brasil na sua condição periférica. A ideia de *revolução brasileira* constitui, de acordo com Martins, a uma “marca do período” (*ibidem*, p. 123). Também na obra de Florestan Fernandes que tem como base uma interpretação dualista que opõe as noções de um Brasil “atrasado” em relação a um Brasil moderno, apresenta-se a necessidade de reforma e revolução social por parte da burguesia para a autonomia do país. De maneira geral, o pensamento da esquerda sublinha o passado colonial e escravocrata do país como responsáveis pelo desenvolvimento de uma burguesia ou classe média que não estava apta a protagonizar o projeto de desenvolvimento de um capitalismo autônomo. O discurso nacionalista é muitas vezes tomado pela esquerda, com base nos ideais isebianos, por ter como foco a situação de dependência econômica e cultural do Brasil visto como periférico em relação ao “centro” representante do colonialismo, imperialismo e dominação tanto econômica como cultural. Guerreiro Ramos se apresenta, após sua saída do ISEB, como porta-voz da esquerda-nacionalista que visa combater o que era comumente denominado como “entreguismo” (MARTINS, 2008, p. 155) tanto no âmbito das relações geopolíticas, econômicas como culturais. A discussão promovida pelos intelectuais sobre o próprio pensamento intelectual brasileiro e sua formação a partir das ideias de fora do país, denota a situação dicotômica e contraditória do Brasil que ao mesmo tempo busca a mudança tendo como inspiração os ideais de civilização europeus e a afirmação de uma autenticidade brasileira que propiciaria a contraposição e independência em relação a estes ideais. Na seguinte citação, baseada em *El Pensamiento Latino-Americano* (1976) de Leopoldo Zea, Ricupero faz conotar a situação colonial e periférica ocupada pelo Brasil em relação ao mundo e como o pensamento social brasileiro se desenvolve a partir desta condição.

Assim, enquanto o pensamento europeu sempre tomou seus problemas como os problemas universais, o homem europeu como o homem sem adjetivos, aqueles que nasceram no Brasil e, de forma geral na América Latina, nunca puderam ter tamanha pretensão. Conseqüentemente, se existir tal coisa como um pensamento brasileiro e latino-americano, ele deverá ter como grande tema justamente sua acidentalidade, isto é, o fato de pertencer-se a um mundo, forjado pelo europeu, sem ser inteiramente parte dele [*Ibidem*, 2000, p. 43].

As diferentes interpretações sobre identidade brasileira que atravessam as discussões intelectuais no pensamento social brasileiro ao longo do séc. XX passam a se confundir com a própria ideia de Brasil e como o país se auto-representa. Percebe-se que o projeto de construção da identidade brasileira está estreitamente ligado à formação histórica do país desde o seu descobrimento quando adquire o status de colônia até sua formação como nação a partir do séc. XIX após a independência e a proclamação da república. Para a compreensão das diferentes leituras que se debruçam sobre o Brasil ao longo do séc. XX, é preciso levar em consideração a relação do Brasil com o exterior. Estas interpretações que surgem sobre o Brasil têm como cerne comum a comparação com o mundo considerado moderno e “civilizado”, representado inicialmente pela Europa e posteriormente pelos Estados Unidos e assim, a auto-representação do país como “colonial”, “ex-colônia”, “atrasado” e “periférico” no âmbito global. O projeto de construção da identidade brasileira ao longo do século XX é marcado por uma dicotomia que situa o Brasil entre um ideal de civilização e a busca pela afirmação da identidade brasileira, nos moldes da noção de *kultur* desenvolvida por Norbert Elias na parte anterior que tem como espelho de referência a civilização. Esta questão dicotômica denota a complexidade que se apresenta como pano de fundo da autorepresentação e representação do Brasil a nível global. Ao passo que o Brasil se mira nestes países que representam a civilização e a modernidade, há um desejo que se expressa por uma afirmação de autenticidade brasileira que concederia uma ideia de independência do país em relação a estas visões que também se apresentam como símbolos do imperialismo. A questão do “ajuste do relógio” tendo como espelho - a se mirar e a se contrapor - as nações representantes do imperialismo, incita a busca pela afirmação e independência no sentido global através de uma ideia de “autenticidade”, que aparece tanto no pensamento modernista como no governo getulista, no pensamento dos isebianos bem como no pensamento marxista. Os

caminhos propostos por estas diferentes “ideologias” são, contudo, completamente diferentes.

Este impasse no qual se encontra o Brasil se expressa por meio de visões duais que opõem as noções de tradição à modernidade, região à nação, nacional à estrangeiro, popular à elite e assim por diante. Estas dualidades se manifestam no âmbito cultural onde *tradições* passam a ser formadas com base na afirmação de uma ideia de “autenticidade brasileira”. Como visto na parte anterior, o processo de afirmação da nacionalidade emana da apropriação das manifestações culturais, artísticas e musicais por parte de esferas tais como os meios de comunicação de massa, o Estado e o meio intelectual que têm o papel de agregar a nação através da escolha de determinados símbolos e simbologias que passam a fazer parte do imaginário representativo do senso-comum. Em meio a estas disputas simbólicas, compreende-se como alguns elementos diacríticos são apropriados por estes diferentes grupos em disputa para formar uma ideia de *tradição brasileira* ou “inventar tradições brasileiras” que representariam a *identidade cultural* do país, como veremos na próxima parte.

1.4 UM OLHAR SOBRE ALGUMAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS QUE REPRESENTAM A CULTURA BRASILEIRA

Anne-Marie Thiesse ressalta que a invenção das identidades nacionais “coincide com uma intensa criação de gêneros literários ou artísticos e de formas de expressão. O retorno às origens é na realidade estar na vanguarda” (1999, p. 21). No que se refere à literatura, Benedict Anderson destaca a importância deste veículo que ultrapassa as fronteiras do território nacional e contribui para a criação de imaginações e imaginários e assim remete a um simbólico que gera um sentimento de que se faz parte de um todo maior. Mais precisamente, o autor mostra que a língua impressa através da literatura engendra imaginações que criam elos entre as comunidades e os Estados-nações. Estes imaginários sobre a nação se propagam também no mundo e, assim, criam visões e imaginações por parte de outros países em relação à nação em questão. Também, pode-se dizer que a música, sobretudo com o desenvolvimento da indústria fonográfica no séc. XX, ocupa este papel de criação de imaginários que ultrapassa fronteiras territoriais, regionais bem como

nacionais. Rafael Menezes Bastos enfatiza a importância da música popular brasileira como vetor que conduz a uma reflexão sobre a questão da identidade brasileira:

Venho desenvolvendo em diversos trabalhos a proposição de que desde sua origem, no século XVIII, a música popular brasileira tem sido um espaço privilegiado de discussão das principais questões do país. O Estado – e sua atualização em governos concretos – e os costumes – envolvendo relações de classe, étnicas, inter-nacionais, de gênero, familiares e outras – têm sido alguns de seus temas centrais [BASTOS, 2005, p. 186].

Marcos Napolitano afirma que no Brasil a música popular brasileira passa a constituir uma tradição cultural:

[...] que se consagrou junto à audiência popular, à crítica e boa parte da intelectualidade letrada. Uma tradição que tem muito de “tradição inventada”, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes. O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade [NAPOLITANO, 2007, p. 6].

No cenário musical dos séculos XVIII e XIX, destacam-se diversos gêneros musicais: “*lundu*, modinha, habanera, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava” (NAPOLITANO, 2007, p.10). A modinha circulava entre salões e ruas, a aristocracia e o povo, por tendências europeias italianizadas como mestiças e atendia ora pelo nome de seresta ora de canção. O *lundu* de origem negra foi apropriado pela corte e utilizado no séc. XIX para temperar ritmos estrangeiros como as polcas e as habaneras. Os ritmos dançantes como a polca obtém sucesso e se misturam entre si formando a polca-maxixe e posteriormente o “tango brasileiro”, criado em finais do séc. XIX por Ernesto Nazareth que através desta denominação estaria se defendendo por um lado, de sua música ser considerada um maxixe e por outro lado, das acusações de estrangeirismo em função do gênero *habanera* ser uma influência em sua música. O “olhar estrangeiro” baseado nas teorias evolucionistas e racistas que influenciam a elite brasileira, também se aplica no plano musical, em que a difícil aceitação do maxixe reflete a rejeição em relação à mestiçagem naquele período. Trata-se de uma época que se

caracteriza por uma dispersão de gêneros musicais que retrata a diversidade regional do vasto território brasileiro, o que impede a criação de uma tradição que abranja a totalidade da nação (NAPOLITANO, 2007, p.10-13).

Em 1920, começa-se a se debater, através do movimento modernista, sobre uma ideia de *brasilidade* que deveria ser encontrada para a música assim como para as manifestações culturais e artísticas em geral. O modernismo, como já mencionado, se afasta do pensamento focado na raça para buscar a construção de uma cultura brasileira. A *Semana Modernista* de 1922 promove uma série de movimentos artísticos e culturais em diversas áreas, que ocorrem no Brasil como no exterior com este propósito. A literatura também ocupa lugar de destaque na procura mais explícita por uma *brasilidade* baseada na busca pelas “raízes brasileiras” que poderiam ser encontradas no Brasil profundo. A obra marioandradiana reúne as diretrizes para a *brasilidade* promovidas pelo pensamento modernista. Obras como *Clã do Jabuti* (1927) e *Macunaíma* (1928) coligam materiais que fazem referência ao folclore, à tradição oral como escrita, às manifestações populares como eruditas, à expressões das tradições brasileira e europeia [MICELI, 2009, p. 169 e 171].

O intento era unificar esses polos de vibração da “alma nacional” por meio de um itinerário das expressões regionais do país; o poeta dividido entre o chão de experiência nativa e a cultura estrangeira, entre a conquista de um rosto autóctone e a alienação imposta pelo esquadro europeu [*ibidem*, p. 171].

O “itinerário das expressões regionais” apontado por Sergio Miceli também se manifesta no plano da música em que o projeto marioandradiano afirma que o encontro de uma *identidade musical nacional* é essencial e somente seria possível através da aproximação com o folclore brasileiro: “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (ANDRADE, 1972, p. 9).

A inspiração em elementos folclóricos e na cultura popular permite ao compositor Heitor Villa-Lobos construir uma linguagem que se adéqua à ideia de *brasilidade* propulsionada pelo movimento modernista, do qual o compositor participa na *Semana de 22*. A integração do elemento indígena bem como de componentes que se referem à natureza do país o levam à criação de uma música erudita associada a uma ideia de *brasilidade* no sentido exótico esperado pelo imaginário europeu sobre o Brasil daquela época, produzindo, nas palavras de Paulo

Guérios, uma “arte “exótica” para “civilizados”. Guérios analisa a trajetória do compositor e como nos meandros do jogo social Villa-Lobos,

Ao chegar a Paris, [...], pôde se descobrir brasileiro no espelho fornecido pelos franceses. Paradoxalmente, sua admiração pela França e seu reconhecimento da legitimidade da opinião dos artistas e críticos franceses transformaram-no em compositor brasileiro – um compositor que retratou um Brasil conforme à imagem europeia de uma nação selvagem e *exótica*. [...] Para ser ouvido e aceito, Villa-Lobos teve que compor um certo tipo de música no Rio de Janeiro e outro tipo de música em Paris. Teve que se apresentar como um explorador exótico na França e como um civilizador vindo do Velho Mundo no Brasil [GUÉRIOS, 2009, p. 235 e 236].

Este “papel de civilizador” ocupado por Villa-Lobos se encaixa na política nacionalista promovida, com a Revolução de 30, pelo Estado Novo no governo de Getúlio Vargas. Como já mencionado, a questão nacional é centralizada neste período pelo Estado de tal forma que Villa-Lobos representa musicalmente a defesa desta nacionalidade por meio de sua contribuição através da música à educação cívica do povo brasileiro. Sua participação integra o programa de educação elaborado pelo recém-criado Ministério da Educação que contribui para a institucionalização do compositor e “conferiu a Villa-Lobos a posição de maior compositor nacional” (GUÉRIOS, 2009, p. 236).

Se por um lado, durante o Estado Novo, desenvolvem-se manifestações artístico-culturais com fins e conteúdos políticos e nacionalistas, por outro lado, o folclorismo tem importante desenvolvimento neste período, por ser associado ao elemento tradicional e regional que possibilitaria uma contraposição em relação ao Estado centralizador. De acordo com a corrente folclorista, para ser representante da nacionalidade, a música popular deve se inspirar na riqueza proporcionada pelo material bruto da cultura popular oral do passado, que deveria ser lapidada pelo mundo erudito. A discussão sobre qual seria a verdadeira música brasileira já aparece no pensamento marioandradiano, que visa a aproximação com o elemento popular e se distancia do urbano e “do internacionalismo fatal dos meios urbanos que amolece os valores nacionais” (Andrade, M., 1962: 126 *apud* VIANNA, 2004, p. 106). Mário de Andrade que, na década de 20, já havia realizado inúmeras pesquisas folclóricas em uma série de expedições Brasil adentro, tem papel fundamental no que se refere à institucionalização do folclore através de sua nomeação ao cargo de diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo

(hoje, Secretaria Municipal da Cultura) entre 1934-1937. Em 1938, Andrade promove uma nova Missão de Pesquisas Folclóricas com o objetivo de coletar materiais da música tradicional das regiões Norte e Nordeste.

No meio acadêmico, na tentativa de unir “tradição” à “modernidade”, como já mencionado, se destaca na década de 30 a obra de Sérgio Buarque de Holanda que, de acordo com a tradição modernista, mostra a possibilidade de um futuro para o Brasil através da busca pelas “Raízes Brasileiras”. Na redescoberta do brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda coloca em evidência a figura do homem cordial como principal personagem que poderia representar o brasileiro. Neste sentido, como ressalta Otávio Ianni, a identidade brasileira não é pensada no singular, mas de forma tipológica em que os grupos sociais são reduzidos a tipos ou personagens brasileiros. Ianni enfatiza a constância de uma visão do Brasil baseada em uma perspectiva “tipológica” - que já decorre do século XIX com a literatura indianista - em que a identidade do brasileiro é representada por “múltiplos tipos que [...] povoam o pensamento social brasileiro”. “É claro que o “homem cordial”, “Macunaíma”, “Pedro malazarte” e “Jeca tatu” lembrando a “preguiça” e a “luxúria”, levam consigo várias e notáveis significações, participando da composição e movimentação do imaginário da sociedade e dos seus diferentes setores sociais, em diferentes modulações” (2002, p. 8).

Cabe ressaltar a diferença entre esta linha de interpretação do Brasil e o “discurso ideológico” de Gilberto Freyre que faz com que o brasileiro passe a se pensar de maneira positiva em oposição às “qualidades como “preguiça”, “indolência”, consideradas como inerentes à raça mestiça” que faziam com que o homem brasileiro se pensasse de maneira negativa (ORTIZ, 1986, p.42). A tese da miscigenação e da democracia racial se afasta da visão tipológica que não propiciaria a noção de unificação cultural da nação para definir uma ideia que engendra a identificação de todos os brasileiros e através da qual todos passam a se representar e se definir como parte de um todo. Esta característica valorizada por Freyre abre espaço para uma visão otimista do Brasil que se apresenta como um “alívio para as elites brasileiras”. Ele lhes devolveu a autoconfiança que as teorias racistas do final do século XIX lhes tinham tirado” (REIS, 2007, p.69). O Brasil passa a se autorepresentar positivamente em relação ao exterior, pois a miscigenação não corresponde mais a um obstáculo para o futuro da nação, mas ao contrário a uma

virtude, sobretudo em comparação ao mundo pós-1945 que havia vivido a segunda guerra mundial que tinha como base explícita motivações raciais.

A unificação da nação é buscada no sentido cultural tanto pelo Estado como pelo meio intelectual. Neste período, alguns elementos diacríticos da cultura brasileira ou que se manifestam na realidade cultural do país são apropriados pelo Estado, pelos meios acadêmicos e pelos meios de comunicação de massa para representar o Brasil e a *brasilidade*, a *identidade brasileira* que permitiria a união da nação e o posicionamento do país em relação ao exterior. “A partir desse momento, o "mestiço vira nacional", paralelamente a um processo crescente de desafrikanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto” (SCHWARCZ, 1994, p. 8). Se a feijoada correspondia, outrora, ao prato criado pelos escravos, ela ganha um novo status ao se tornar o prato típico brasileiro. Da mesma forma, a capoeira adquire, em 1937, caráter oficial e legal enquanto prática esportiva nacional ao passo que na República Velha sua prática era proibida e constava como crime no Código Penal de 1890. A ginga, movimento básico da capoeira, parece se manifestar em diversas áreas através das quais o Brasil começa a se destacar na escala mundial, como o futebol, a mistura que engendra a beleza das mulheres, a *ginga* do corpo no andar, na dança e na música caracterizada pela singularidade do ritmo musical que passa a representar o cerne da música brasileira: “Seja como for, a sonoridade brasileira passou a ser um universo em que sempre predomina o ritmo” (SALIBA, 2012, p. 287). Mario de Andrade observa que já na música popular do século XVIII, aparecem alguns traços que são identificados como característicos do Brasil, tanto no *lundu*, como na modinha e na síncope. A síncope passa a representar um dos elementos característicos da música popular brasileira, caracterizando o ritmo de base do samba. Segundo Napolitano, o maxixe corresponde ao ancestral do samba, mas por ser considerado de origem negra ou mestiça havia um “recalque” em relação ao gênero. O samba no início se constituiu como um samba-maxixe ou samba amaxizado que deveria ser modificado para atender aos interesses da elite para quem o elemento “popular” era visto como “exótico”. Desta forma, pairava uma visão tipológica em relação ao samba que era associado à malandragem (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

A busca pelo típico, elo entre a região e a nação, conduzia a generalizações e caricaturas dos tipos populares brasileiros. O popular era visto como exótico, e, assim enquadrado, poderia até ser incorporado como diversão nos salões e nas solenidades oficiais. O popular era o “outro” para a elite de um país que se auto-representava como espelho (invertido) da Europa. No processo de formatação de uma linguagem moderna para a música popular, esse exotismo cedeu lugar a fusões originais, despojadas, pontes diretas entre o local e o cosmopolita, buscando uma poética do cotidiano que pudesse expressar a afirmação da nova nacionalidade [*ibidem*].

O processo de passagem do maxixe para o samba corresponde, segundo Napolitano, a um “processo de desrecalque” que acompanha o caminho percorrido pela elite brasileira rumo à modernização do país. A consagração do samba enquanto símbolo nacional se constitui como um produto cultural mestiço que simboliza a ideia de mestiçagem propulsionada por *Casa Grande & Senzala* e representa o pano de fundo ideológico que visa a unidade da nação na Revolução de 30. Em seu estudo sobre o samba, Hermano Vianna mostra “o mistério” que se encontra por trás da consagração do gênero que nunca nasceu autêntico mas é fruto de negociações que envolveram diferentes grupos sociais. Assim, o samba constitui uma tradição inventada no modelo proposto por Hobsbawm.

O autêntico é sempre artificial, mas, para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim”. O samba do morro recém-inventado passa a ser o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando de qualquer possibilidade de mudança, mais evidente) com o intuito também de se preservar a alma brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua “descoberta”, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes [VIANNA, 2004, p. 152 e 153].

A autenticidade buscada em defesa do samba ocorre através da institucionalização do gênero, que é diretamente associado ao carnaval. Em 1934, é criada a União das Escolas de Samba (UES) que determinam regras que permitiriam manter a “autenticidade” do samba tais como o conteúdo nacional do samba-enredo, a proibição de instrumentos de sopro bem como a obrigatoriedade da integração da ala das Baianas no desfile. A apropriação de temáticas folclorizantes e nacionalistas por parte das escolas de samba contribui para o reconhecimento do samba pela sociedade brasileira como um todo. Em outras palavras, de música étnica, africanizada, o samba se torna música nacional (NAPOLITANO, 2007, p. 31). Em 1935, o carnaval é oficializado, recebendo suporte do jornal *A Nação* e o desfile

passa a ser oficialmente apoiado pelo governo varguista, por exemplo, no que se refere aos samba-enredos das escolas de samba que, a partir de 1937, são determinados pelo Estado e passam a ter conteúdo didático, histórico e patriótico (VIANNA, 2004, p. 124).

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba [VIANNA, 2004, p. 127].

Se certas medidas são tomadas pelo Estado ou promovidas pelas instituições relacionadas ao samba como a UES com o objetivo de defender o samba enquanto símbolo nacional, esta defesa se dá em contraposição a outros gêneros regionais ou estrangeiros que estariam concorrendo e assim ameaçando a “supremacia” do gênero. Até o final da década de 20, o samba se apresenta como um entre diferentes gêneros regionais que se destacam no cenário carioca daquele período. Gêneros estrangeiros como o tango e o fox-trote também ocupam posição de destaque sobretudo na década de 30 através do desenvolvimento do rádio e do mercado fonográfico. De acordo com Vianna, por trás do cosmopolitismo de Gilberto Freyre ao propor sua teoria da miscigenação que representaria a heterogeneidade do Brasil, pode-se perceber o caráter homogeneizador de sua proposta que tem como pressuposto a contraposição em relação ao que não seria nacional, ou seja, ao elemento estrangeiro ou alienígena. Em outros termos, apesar da valorização da miscigenação se opor à ideia de um purismo de raça, o autor recai em outro tipo de pensamento purista ao afirmar a superioridade da nação brasileira em função de seu caráter miscigenado e paralelamente ao se opor aos elementos estrangeiros. Dentre seus escritos sobre a música brasileira, os limites de seu cosmopolitismo podem ser percebidos em especial através de seus artigos sobre o *jazz* em que o gênero, apesar de ser proveniente do meio popular negro norte-americano, é duramente criticado pelo autor em prol do elogio à cultura popular urbana brasileira. Como ressalta Vianna, em defesa à música brasileira Freyre se mostrava preocupado com a influência do *jazz* no Brasil: “os detritos que nos vêm dos Estados Unidos e da

Europa – Zás, engolimo-los! [...]” (Freyre, *apud* VIANNA, 2004, p. 86)⁸. Desta forma, percebe-se que a visão purista, sobretudo em relação ao imperialismo americano acompanha o projeto de construção da identidade brasileira através de suas diferentes leituras.

Na década de 30, há uma preocupação crescente por parte dos “sambistas intelectualizados” quanto ao estrangeirismo que decorreria principalmente da consolidação do cinema sonoro a partir de 1932. Neste período, o lugar social do samba e de suas raízes socioculturais constituem temas que passam a ser discutidos na medida em que através de Noel Rosa o samba é produzido no asfalto e assim, não nasce mais do morro, tradicionalmente seu lugar de origem. Além disto, foram surgindo diversas vertentes do gênero e diferentes denominações a fim de diferenciá-las: samba de morro, samba-enredo nas escolas de samba, samba-exaltação, samba-choro, samba de gafieira, samba de breque, samba-canção etc. Para Napolitano, a composição do samba *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso em 1939, marca o princípio de um gênero mais sofisticado do samba, criando a vertente cívico-nacionalista ou o samba-exaltação. Assim, “a partir da linguagem sinfônica estabelecida por *Aquarela*... o samba se abria para inúmeros entrecruzamentos sonoros e culturais” (NAPOLITANO, 2000, p. 172).

É importante destacar que no mesmo ano de 1939, dentro da política nacionalista no período de ditadura do Estado Novo (1937-45), elementos regionais como estrangeiros passam a ser rejeitados: são proibidos o ensino de línguas estrangeiras, o uso de línguas estrangeiras em público, os hinos e bandeiras estaduais. No entanto, o projeto de modernização no Brasil é conduzido pelo exterior (NAPOLITANO, 2000). Permanece a relação dicotômica do Brasil em relação ao imperialismo europeu e norte-americano nos quais o país se espelha como modelo de inspiração para seu projeto modernizador e dos quais há o desejo de afastamento e de afirmação por meio de uma política que visa valorizar os elementos nacionais. A industrialização do país em busca da modernidade tem direta ligação com os pactos entre Brasil e Estados-Unidos com o qual estabeleceu-se um acordo de política de boa vizinhança a partir da Conferência Panamericana realizada em 1933 e que dura até 1945. As aproximações, além de políticas e

⁸ FREYRE, Gilberto. Tempo de Aprendiz. São Paulo / Brasília: Ibrasa / INL, 1979. Vol. I: p. 156.

econômicas, também visam um intercâmbio cultural entre os Estados Unidos e os países da América Latina. Se por um lado, a produção cultural norte-americana começa a entrar cada vez mais no país neste período através do cinema hollywoodiano e no plano da música - com o jazz, o swing, as *Big Bands* -, por outro lado, a música brasileira que é exportada apresenta características exóticas respondendo à demanda do mercado norte-americano. Neste sentido, no início da década de 40, o personagem Zé Carioca foi criado pelos estúdios Walt Disney para o filme *Alô Amigos (Saludos Amigos)* que inclui *Aquarela do Brasil* como trilha sonora.

As representações e os imaginários sobre o Brasil são, sobretudo naquela época, frequentemente confundidos com o resto da América Latina que é percebida, em muitos casos, como uma totalidade. Como afirma Gerson Moura,

[...] as contribuições que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu “exotismo” freqüentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse “tempero” tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a *siesta* e a dançar algo semelhante à *rumba* (1984, p. 10 *apud* KERBER, 2010, p. 10)⁹.

Paralelamente, neste mesmo período, a cantora Carmen Miranda, após grande sucesso no Brasil seguido de uma temporada frutífera para sua carreira nos Estados Unidos que incluía uma apresentação na Casa Branca em frente ao Presidente Franklin Roosevelt, retornou ao Brasil com novas músicas, incluindo canções cantadas em inglês. No entanto, para sua surpresa, a cantora foi recebida com frieza pelo público em sua primeira apresentação no Cassino da Urca no Rio de Janeiro (1941) e seus espetáculos seguintes foram cancelados. Em resposta às críticas, a cantora lança a canção *Disseram que voltei americanizada* em que afirma sua brasilidade através de uma série de elementos associados ao Brasil como o samba enquanto representante da brasilidade (“cuíca”, “pandeiro”, “batucada”), o “malandro”, a língua portuguesa que é reverenciada no lugar da inglesa etc. (KERBER, 2010). “Essa música pode ser considerada profética, pois daí em diante o

⁹ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

problema da “americanização” vai se tornar cada vez mais central, não só para o debate sobre a “identidade brasileira”, como também para a crítica do “imperialismo cultural”, ou do “colonialismo cultural” em todo o mundo (VIANNA, 2004, p. 129). Já anteriormente, na década de 20, em sua temporada parisiense, Pixinguinha e o grupo dos *Oito Batutas*, com quem se apresentava, haviam participado de diversas orquestras jazzísticas, o que já na época, havia engendrado críticas em relação à nacionalidade da música produzida pelo grupo e do próprio Pixinguinha que havia sido acusado de sofrer influências estrangeiras e de se afastar da brasilidade por adquirir e tocar um saxofone (*ibidem*, p. 117).

Da mesma forma, como visto, Carmen Miranda é acusada de “americanizada” em seu retorno ao Brasil em 1941. Kerber acrescenta que no mesmo ano, a cantora lança o samba *Voltei pro Morro* em que sua origem popular é reafirmada para reforçar mais uma vez sua nacionalidade. O autor constata que o morro é tomado como símbolo de popular e portanto, de nacional.

Carmen foi acusada de americanizada, e não de elitizada. Por isso, poderíamos pensar: Por que ela não teria respondido “Voltei para o Brasil”? Ela respondeu “Voltei p’ro morro”. Ora, isso nos indica a síntese de uma clara associação entre a cultura popular e a nacionalidade. Dizer “voltei para o morro” foi, provavelmente, entendido pelo público da cantora como “voltei para o Brasil” [KERBER, 2010, p. 10].

O comentário de Kerber conota, mais uma vez, a relação entre nacionalidade e popular de um lado, e elite e cosmopolitismo de outro. A associação do elemento popular à nacionalidade também pode ser percebida através da apropriação do samba no plano político. O samba é cortejado tanto pela esquerda quanto pela direita. Enquanto para a primeira o gênero corresponde à música do povo e portanto, expressão “autêntica”, para a segunda, apesar do samba ser considerado exótico, poderia ser “higienizado”, “disciplinado” ou “civilizado” para simbolizar a nação brasileira no plano musical. Ambos os discursos têm em comum a apropriação do samba enquanto representante da “alma nacional” (NAPOLITANO, 2007, p. 35). Em 1945, após o fim do Estado Novo e a autorização oficial do funcionamento dos partidos de esquerda, a aproximação da esquerda com o samba se acentua. A imprensa comunista passa a dedicar um espaço ao samba no *Jornal Tribuna Popular* e a UGES (União de Escolas Geral de Samba) é criada em associação com o PCB. Uma série de regras são definidas pela UGES como os

timbres que estariam aptos a representar a brasilidade. De cultura nacional, o samba passa a simbolizar a cultura popular de esquerda movida pelo vínculo ideológico da defesa da cultura nacional ligada à “consciência de classe” e à defesa da cultura popular. “O nacionalismo, num primeiro momento alimentado pela direita, seria incorporado à esquerda, de forma menos xenófoba, mas ainda assim idealizada” (*ibidem*, p.54).

Neste período, o rádio já estava consolidado enquanto veículo de comunicação de massa no Brasil e após 1946 se propagaram gêneros regionais como o coco, o xaxado e sobretudo, o baião bem como uma variedade de gêneros estrangeiros, tanto norte-americanos - como o *jazz*, as *Big Bands* e as músicas de Frank Sinatra – como latino-americanos provenientes do Caribe (mambo, conga) e em especial o bolero. Estas influências internacionais e regionais podem ser percebidas pelo lançamento do samba-canção *Copacabana* (1946) interpretado por Dick Farney, influenciado pelo *jazz* e pelo estilo de Sinatra, bem como do baião *Asa Branca* (1947), de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. O baião não se torna símbolo de nacionalidade, mas, ocupa seu lugar de destaque na Rádio Nacional em 1951 através do programa *No Mundo do Baião* de tal forma que passa a figurar entre os estilos considerados “gêneros convencionais de raiz” que expressam a “brasilidade musical urbana e rural” (NAPOLITANO, 2007, p. 58). Já os gêneros estrangeiros continuam sendo motivo de preocupação para os nacionalistas que defendiam o “samba-autêntico”. No final da década de 40, o rádio como o mercado fonográfico constituem alvos de crítica de diversos autores que se baseiam na visão proposta pelo método folclorista segundo o qual existiria uma música de “raiz” que seria mais autêntica em contraposição à música comercializada pelo mercado. Estes defensores do samba, enquanto símbolo autêntico da brasilidade, constituem um grupo de críticos musicais, jornalistas, intelectuais e radialistas que pelo meio do rádio transmitem a ideia de um “nacionalismo folclorizante” que visa revitalizar o samba através do resgate de uma “época de ouro” da música popular brasileira que seria representada pelos compositores heróis do samba como Pixinguinha, Donga, Benedito Lacerda e Raul de Barros. O samba tal como o choro corresponderiam aos gêneros que teriam fusionado os ritmos de raiz do passado histórico do país e esta fusão teria sido possível graças a estes compositores que representariam a base da genealogia histórica da música popular brasileira. Os programas *O Pessoal da Velha*

Guarda (Rádio Tupi, 1947-1952) bem como *No Tempo de Noel Rosa* (Rádio Tupi, 1951), criados pelo compositor e radialista Almirante, operam no sentido de consolidar este “panteão de criadores musicais brasileiros” que era paralelamente contraposto, em tom de crítica, aos cantores que visavam imitar Bing Crosby ou Frank Sinatra e à música estrangeira que estaria invadindo o Brasil. Na linha do debate dos anos 30 e 40 em busca da autenticidade do samba, segue a procura pela redefinição da nacionalidade no panorama musical brasileiro. Sob a coordenação de Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, surge em 1954, a *Revista de Música Popular*, cujo objetivo era a preservação das raízes e identidade da música popular brasileira. Seguindo o pensamento folclorista a respeito da música popular urbana, a revista exhibe na sua primeira edição a foto de Pixinguinha como figura que estaria simbolizando o “autêntico” da verdadeira música brasileira. “A incorporação do samba de morro como síntese da cultura popular idealizada pela esquerda nos anos 1960 deve muito a essa geração de “folcloristas” que reinventou o passado e revestiu-o dos mitos da “autenticidade” (*ibidem*, p. 61 e 63).

Os discursos em torno da autenticidade da música popular brasileira têm como base e reforçam as visões duais que opõem nacional à estrangeiro, elite à povo, tradição à modernidade, urbano à rural etc. Segundo Ruben Oliven: “A problemática do nacional *versus* estrangeiro tem sido uma constante na vida política do Brasil”.

O pensamento da intelectualidade brasileira tem oscilado no que diz respeito a estas questões. Assim, em certos momentos, a cultura brasileira é profundamente desvalorizada pelas elites, tomando-se em seu lugar a cultura européia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo de modernidade a ser alcançada. Como reação, em outras épocas, nota-se que certas manifestações da cultura brasileira passam a ser profundamente valorizadas, exaltando-se símbolos como Macunaíma, o herói brasileiro sem nenhum caráter e preguiçoso de nascença, personagem do romance homônimo modernista (Mário de Andrade, 1993), a figura do malandro, o carnaval, o samba, o futebol, etc. [OLIVEN, 1989, p.1].

A oscilação do pensamento intelectual no Brasil que ora valoriza os elementos estrangeiros, ora os rejeita e assim, passa a valorizar os elementos considerados autênticos reflete a questão dicotômica que se encontra no cerne das interpretações realizadas sobre o Brasil. Cosmopolitismo e brasilidade eram noções que não podiam ou tinham dificuldade em caminhar juntas em uma época que tem como base visões duais que rejeitam elementos híbridos. A rejeição de elementos

híbridos paralelamente à valorização do “autêntico” se manifesta por meio de expressões culturais e artísticas que passam a ser consideradas tradições que se tornam representativas da cultura brasileira. A ideia de *kultur* enquanto cultura singular, segundo a definição de Norbert Elias como visto no início deste capítulo, tem como espelho a civilização na medida em que pode-se supor que a busca pelas raízes permite formar tradições que conferem uma ideia de antiga unidade, idoneidade e respeitabilidade em relação às nações que adquiriram o status de *civilização* por existirem há muito tempo devido a sua origem remota. A discussão em torno da noção de “autenticidade” aparece em diferentes áreas como no meio acadêmico que discute a sua própria produção intelectual, na esfera política e econômica por meio de medidas protecionistas ou nacionalistas, nas esferas culturais e artísticas em que pode ser incluído o campo musical onde algumas expressões passam a simbolizar a ideia de autenticidade e assim, a constituir tradições musicais brasileiras. Nesta busca pela tradição, o que é percebido como autêntico e então considerado tradicional? Constata-se que a ideia de tradição brasileira estaria ligada ao popular - seja representado pelo mestiço como no caso do samba ou pelo regionalismo como no folclore – em contraposição às elites que seriam fortemente influenciadas pelo capital cultural estrangeiro, se afastando assim da ideia de tradição. Compreende-se então o impasse de um gênero como a bossa nova no Brasil e do compositor Antônio Carlos Jobim que eram percebidos de acordo com as visões duais que opõem popular à elite, o rural e o urbano, o autêntico e o cosmopolita, o puro e o híbrido, o tradicional e o moderno, o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito. Como se situa um gênero como a bossa nova que nasce em finais dos anos 1950 e Tom Jobim enquanto um de seus criadores e principais representantes em meio a estas visões duais? Com o sucesso internacional da bossa nova, Tom Jobim passa a constituir sua carreira no exterior e sua obra e figura passam a receber percepções que diferem no Brasil e no exterior, em especial nos Estados Unidos. A circulação de Tom Jobim *entre* estes dois universos simbólicos será exposta no próximo capítulo.

2 TOM & JOBIM EM MEIO ÀS DISCUSSÕES SOBRE A *IDENTIDADE BRASILEIRA* ENTRE DOIS UNIVERSOS SIMBÓLICOS

Neste capítulo, buscaremos compreender a figura e a obra de Tom Jobim no período de 1958 a 1970 em relação às concepções e simbologias que se formam no início do séc. XX, a respeito da *identidade brasileira* - como abordado no capítulo anterior – já percebidas como “consolidadas” na década de 50, quando o compositor se destaca através da bossa nova e passa a constituir sua carreira também no exterior. A questão da brasilidade toma novas formas neste período e a bossa nova e conseqüentemente Tom Jobim correspondem a um *cas de figure* ou exemplo que permite ilustrar as discussões e debates em torno da questão da *identidade brasileira*. Além disto, a bossa nova corresponde ao gênero da música popular brasileira que obteve maior êxito de repercussão no exterior e a obra de Tom Jobim até os dias atuais de tal forma que *identidade brasileira* e *brasilidade* podem ser percebidas a partir de um olhar “de fora para dentro” e “de dentro para fora” *entre* dois universos simbólicos distintos: Brasil e Estados Unidos.

2.1 DA “CONVENCIONALIZAÇÃO” DO SAMBA À “INVENÇÃO” DA BOSSA-NOVA

O primeiro capítulo permitiu-nos compreender como se formaram conceitos e simbologias em torno da *identidade brasileira* ao longo do século XX que foram reinterpretados e resignificados no contexto brasileiro. Estas classificações e divisões, nos termos bourdieusianos, engendram visões duais tais como “tradição versus modernidade” ou “nacional versus estrangeiro” que produzem fronteiras dentro de uma mesma sociedade (BOURDIEU, 1989, p. 120). Neste estudo, não se trata de classificar o que seria “nacional” ou “estrangeiro”, “erudito” ou “popular” ou ainda “tradicional” ou “moderno”. Tem-se como intenção observar como estas classificações são empregadas ao longo do século XX e formam opiniões que se manifestam através das críticas divulgadas pela imprensa brasileira em jornais e revistas em maior ou menor associação com outros meios de comunicação de massa, o meio intelectual e o Estado. Não se tem, no entanto, como objetivo encaixar a obra de Tom Jobim nestas classificações mas, entender a lógica a partir

da qual operavam as “mentalidades” que estavam por trás das críticas que se manifestaram em relação à bossa nova no momento de sua eclosão no final da década de 1950 e à obra de Tom Jobim enquanto criador e representante deste gênero musical. O conceito de *campo* de Pierre Bourdieu faz referência à lógica operante em um determinado campo em uma dada época. De acordo com o autor, no processo de socialização, o indivíduo é induzido a se posicionar no espaço social a partir de critérios, padrões e regras impostos pelo discurso dominante que passa a representar o “poder simbólico”. Desta forma, o campo é formado por um conjunto de relações sociais em que os diferentes agentes almejam uma posição de prestígio. No entanto, nesta busca, os agentes se confrontam com os elementos simbólicos que são considerados juízo de valor ou símbolos de legitimidade no campo por onde circulam. Neste caso, o foco será colocado no campo musical e mais especificamente no campo da crítica musical que se manifesta na imprensa brasileira na década de 1960 em relação às obras musicais populares que surgem naquele período e em especial, à bossa nova e à obra de Tom Jobim. A noção de *campo* envolve uma análise que permite situar social e historicamente o espaço onde circulava Tom Jobim naquele período e compreender as relações entre o compositor e o campo simbólico onde sua obra foi recebida. O campo de relações onde se encontrava o compositor - num primeiro tempo, o Rio de Janeiro na década de 1960 - era de certa forma, marcado por uma lógica operante segundo a qual alguns símbolos eram tomados como “juízo de valor” naquele determinado contexto. As noções de *identidade brasileira* e *autenticidade* eram extremamente valorizadas para avaliar as obras dos artistas tanto do campo musical como de outras esferas. Estas noções eram medidas ou julgadas segundo critérios subjetivos que eram utilizados para associar a ideia formada sobre o que definia a *identidade brasileira* à noção de “tradição brasileira”. A ideia constituída a respeito da chamada “tradição brasileira” tem como pano de fundo as teorias formuladas pelos intérpretes do Brasil tais como Mário de Andrade e sua busca pelas “raízes brasileiras” através do folclore, Gilberto Freyre e a definição do brasileiro pela miscigenação e mestiçagem ou, ainda, pela cordialidade do “homem do povo”, como sugerido por Sérgio Buarque de Holanda. Estes símbolos constituem a representação e auto-representação que a sociedade brasileira passa a ter de si mesma. No plano musical, passam a ser considerados como representantes da *identidade brasileira*,

os gêneros musicais que estariam respectivamente se adequando ou se encaixando nestas representações de Brasil: o folclore, o samba, a música regional ou o choro por seu caráter histórico que remeteria à ideia de tradição. A dificuldade de definir ou encaixar uma determinada obra nestes critérios poderia levar a acusações e à não-aceitação por parte da crítica musical brasileira como foi o caso da bossa nova percebida na época por alguns como uma “ruptura” e não como continuidade ou mais uma expressão musical que estaria enriquecendo o panorama musical brasileiro. A lógica que se estabelece no campo da crítica musical implica a construção de classificações, modos de julgamento e percepção, ou seja, as visões e di-visões, abordadas por Bourdieu, às quais são submetidos os membros de um grupo. Desta forma, no campo da crítica musical brasileira, os críticos detêm um “poder simbólico” que se manifesta na legitimação que atribuem às obras. Esta legitimação emana da definição ou “determinação” por parte destes críticos dos gêneros musicais, obras ou artistas que seriam considerados “legítimos” e dos que seriam “ilegítimos” ou nesse caso, “autênticos” ou “não-autênticos” a partir dos critérios de definição de brasilidade expostos acima. Bourdieu destaca o poder das palavras que quando pronunciadas com autoridade, são reconhecidas pelos membros do grupo e passam a existir, ou seja, as coisas nomeadas são trazidas à existência no seio do grupo e o que é na realidade inventado pelos agentes que detêm o “poder simbólico” é visto como “natural”. Em outras palavras, o “poder simbólico” produz a existência daquilo que é enunciado e as representações mentais podem ser transformadas em ações objetivas.

A capacidade de fazer existir em estado explícito, de publicar, de tornar público, quer dizer, objectivado, visível, dizível, e até mesmo oficial, aquilo que, por não ter acedido à existência objectiva e colectiva, permanecia em estado de experiência individual ou serial, mal-estar, ansiedade, expectativa, inquietação, representa um considerável poder social, o de constituir os grupos, constituindo o *sensu comum*, o consenso explícito, de qualquer grupo. De fato, este trabalho de categorização, quer dizer, de explicitação e de classificação, faz-se sem interrupção, a cada momento da existência corrente, a propósito das lutas que opõem os agentes acerca do sentido do mundo social e da sua posição nesse mundo da sua identidade, por meio de todas as formas de bem dizer, da benção ou da maldição e da maledicência, elogios, congratulações, louvores, cumprimentos ou insultos, censuras, críticas, acusações, calúnias etc. não é por acaso que *katègorein* de que vêm as nossas categorias e os nossos categoremata significa *acusar publicamente* [BOURDIEU, 1989, p. 142].

Desta forma, o grupo adota visões e di-visões ou classificações que se tornam comuns a todos ou a uma maioria, o que pode engendrar uma percepção unilateral de conceitos como “identidade” e “tradição”. No caso da “identidade brasileira”, como visto no capítulo anterior, o samba passa a ser visto como o principal representante da “tradição brasileira”, ao menos, no contexto carioca em um Rio de Janeiro que ainda ocupava a posição de capital federal da nação de tal forma que tinha o poder de representar a nação como um todo nos olhos do estrangeiro. Antonio Carlos Jobim começa a se destacar em um cenário marcado por estas discussões em torno da autenticidade da música brasileira, da valorização pelas raízes, do samba visto como representante da identidade nacional e da chegada de gêneros estrangeiros que fazia com que as visões duais como “nacional” versus “estrangeiro” se acirrassem. Além disto, como veremos, Tom Jobim, ao desenvolver sua carreira *entre* dois universos simbólicos – Brasil e Estados Unidos - circula em meio a estas diferentes classificações, fronteiras e divisões que na música se manifestam através dos gêneros musicais tais como “samba”, “bossa nova”, “jazz”, “samba-jazz”, “latin”, “erudito”, “popular”. A autora Ana Maria Ochoa recoloca em questão o sistema de classificação musical que está associado ao conceito de “gênero musical”.

Todos los países tienen libros básicos de folclorología que dividen el país en regiones con expresiones apropiadas, “ritmos típicos” de una región y descripciones formales (generalmente carentes de análisis musicológico y sociológico) asociadas a una idea estática de la identidad. Esto frecuentemente incluyó un proceso de jerarquización de la diversidad musical, en donde un solo género musical podía pasar a ser representativo de la identidad nacional. Se llevó así a cabo un proceso de homogeneización cultural de la nación donde construir la nación implicaba escoger un género musical para que la representara, proceso que generalmente implicó conflictos de orden de valoración de lo regional, de lo racial, de lo estético [2003, p. 95, 96].

No capítulo anterior, vimos que a autora Anne Marie Thiesse propõe uma lista ou *kit* que definiria a identidade nacional de um país. Também na citação acima, Ochoa sugere que a escolha de um único gênero musical como representante da nação também faz parte desta lista. A autora também observa que esta escolha faz parte do “processo de homogeneização cultural da nação” e as questões raciais, regionais e estéticas que estão implicadas neste processo. No Brasil, a questão da identidade brasileira no plano da música popular está estreitamente associada a

questões desta ordem que têm como pano de fundo temas sociais e político-ideológicos, como veremos mais adiante. Como visto no capítulo anterior, a unificação da nação é buscada artística e musicalmente seja através do folclore no projeto marioandradiano, seja pela música erudita associada ao folclore com Heitor Villa-Lobos na década de 30 ou pela música popular representada nos estilos regionais e no samba que é o gênero musical “eleito” para representar a nação musicalmente e assim a simbolizar uma ideia de “tradição” associada à “identidade brasileira”.

A ideia do samba como “símbolo absoluto” na representação da “tradição identitária brasileira” é reforçada pela imprensa bem como pelo rádio na década de 1950, como apontado anteriormente. Podemos transpor a análise de Bourdieu para compreendermos o “poder simbólico” exercido pelo grupo de críticos por meio da palavra escrita e veiculada na imprensa, que ganha autoridade e engendra visões unilaterais a respeito da questão da “identidade brasileira”. Pode-se supor que os críticos que irão se pronunciar a respeito da bossa nova exercem um “poder simbólico” que se manifesta pela palavra escrita tanto através de livros publicados no momento de eclosão do fenômeno, como na imprensa por meio de uma crítica musical incipiente que “na grande maioria das vezes [...] não dá conta de entender e interpretar o projeto [...] dos artistas [que] se sentem frustrados com a receptividade crítica feita na imprensa [e] o público acaba criando uma ideia errônea do objeto analisado” (BOLLOS, 2008, p. 243). Em seu estudo comparativo entre a eclosão da bossa nova no Brasil e do novo tango de Astor Piazzolla na Argentina, Enrique Strega mostra como os dois gêneros sofrem críticas que se assemelham em seus países de origem¹⁰,

En Brasil y en Argentina existe una constante que es la crueldad de las críticas con que se trata en sus propios países a los creadores artísticos en todas las disciplinas y en particular a quienes proponen innovaciones, que precisan del apoyo y confirmación internacional para luego poder ser aceptados y respetados por la mayoría en sus países [2009, p.70].

¹⁰ Considero interessante para estudos científicos, observar a visão de um pesquisador que faz um estudo comparativo entre dois gêneros musicais que se desenvolvem em universos simbólicos distintos.

Também , o trecho abaixo do artigo *O Tango e a saga dos desbravadores*, publicado em 1976 no *Jornal do Brasil*, pelo jornalista e crítico musical Tárík de Souza ilustra esta questão dicotômica do sucesso internacional de certos artistas e o seu não reconhecimento em seus países de origem por parte de uma crítica baseada em ideias “puristas”. O jornalista faz um paralelo entre as críticas que eram direcionadas a Astor Piazzolla na Argentina e a Ravi Shankar na Índia por parte dos “puristas” de seus respectivos países. A comparação também é feita em relação às críticas recebidas por Tom Jobim no Brasil.

Astor Piazzolla e Ravi Shankar. Não se espante o leitor com o paralelo que estabeleço entre esses quase dois opostos. De um lado do ringue (o homem foi, de fato, boxador), o argentino Piazzolla, que, em seu país, valeu por uma bossa nova inteira: ou seja, foi um Tom Jobim sem Carlos Lyra, Roberto Menescal, Durval Ferreira, Marcos Valle. Único e solitário em “peleas trompaças y tiros” injetou música progressiva (tanto jazz quanto erudita) ao cristalizado tango, tradicional do franco-argentino Carlos Gardel, aliás Gardel. Descendente de italianos como confessa o próprio nome, Piazzolla foi cuspidor e xingado na Argentina como um deturpador do tango, um arrivista, um oportunista salteador das tradições porteñas. Acusaram-no até de “psicanalisado”, como eu li em certa eufórica publicação argentina ávida de descobrir-lhe pontos fracos que pudessem por terra a tese de que o tango, como o samba no Brasil, não deveria ser um dogma estático, museologicamente endeusado de padre a niño. Na outra extremidade das cordas, o sitarista Ravi Shankar sofreu acusações semelhantes, de estilização da sagrada da raga indiana. De profanação do intocável templo das raízes sonoras de seu país.

Por outro lado, o jornalista destaca o sucesso internacional tanto de Piazzolla como de Antonio Carlos Jobim. Esta dicotomia acompanhará a trajetória de Tom Jobim que se constituirá *entre* dois universos simbólicos.

*Quando assisti aos velhinhos do espetáculo Uma Noite em Buenos Aires, incorporando aos infatigáveis La Cumparsita, El Choclo e Mano a Mano, hits do repertório de Piazzolla, ouvi que os puristas estavam derrotados, assim como ainda há quem proscrisse Tom Jobim no Brasil, já é impossível apresentar qualquer espetáculo nacional urbano no exterior que exclua Desafinado, Insensatez ou Garota de Ipanema. Mário de Andrade tinha razão. [Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 21 de junho de 1976, RJ, Segunda-feira, *O Tango e a Saga dos Desbravadores*].*

Ao citar a obra do poeta e crítico musical Augusto de Campos que será trabalhado mais abaixo, Strega acrescenta:

La pregunta que en esos momentos muchos se formularon: qué había sido tan provocativo lo que hicieron los músicos de la BN [bossa nova], para despertar tal animosidad y tantos adversarios. La respuesta era, que simplemente rompieron la redundancia del mensaje musical a nivel popular,

atentaron contra la vieja guardia y la crítica de la Tradicional Familia Musical Brasileña [2009, p.66].

Na era dita moderna, a novidade é muitas vezes percebida como ruptura em relação a uma concepção vigente de um todo estagnado e dado como completo e não como complementar. Neste sentido, a antropologia de Roy Wagner revela-se interessante para pensar os processos de invenção e contra-invenção dentro da ideia de uma cultura pensada como contínua invenção e criação “como no caso da invenção na música, que se refere a um componente positivo e esperado da vida humana” (WAGNER, 2009, p.27). Wagner sugere que a cultura seja pensada a partir das relações entre os símbolos em um determinado contexto.

Um contexto é uma parte da experiência – e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e é formado pelo ato de relacioná-los. Os elementos de um contexto convencionalmente reconhecido parecem se pertencer mutuamente assim como elefantes, lonas, palhaços e acrobatas “pertencem” a um circo [2009, p. 111 e 112].

A partir destas associações simbólicas, há significados que se tornam convencionais em nossas sociedades e são percebidos como inatos através de um processo de mascaramento que torna o processo de construção da cultura invisível. A ilusão dos sujeitos, na chamada era moderna, encontra-se na ideia de que estes significados convencionais são absolutos, que existiriam por si só. Contudo, quando os significados convencionais se esgotam, é necessário que haja um processo de inovação da cultura. Há uma necessidade de contínua invenção para a cultura humana. Na realidade, os processos de convencionalização e de inovação ou invenção correspondem a duas faces da mesma moeda. Segundo o autor, é impossível que algo seja inventado sem que haja um processo de contra-invenção. As sociedades ocidentais estariam mais associadas aos processos de convenção em que a realidade é racionalizada. Neste sentido, o conceito de tradição que implicaria a continuidade das sociedades humanas é recolocado em questão através da ideia de invenção. De acordo com Wagner, as tradições operam como convenções que são compartilhadas, mas que são sempre reinventadas a partir de processos de simbolizações que por sua vez engendram novas convenções.

Neste estudo, trata-se do contexto musical brasileiro em que a “mestiçagem” ou o “regional” podem ser pensados enquanto símbolos que são associados a uma ideia de “popular” - também um símbolo - que por sua vez remete a outros símbolos,

a saber, a noção de “tradição” e assim, de “nacional” e “identidade brasileira”. Estes símbolos quando se relacionam - “popular”, “tradição”, “nacional”, “identidade brasileira” - geram significados que são convencionalizados e assim, passam a ser coletivizados e compartilhados pelos membros do grupo. Neste sentido, a percepção de que o samba seria considerado por muitos como o único gênero representante da *identidade nacional* por excelência, corresponderia a uma simbolização que foi convencionalizada e que passa a ser compartilhada a partir da década de 1930. Por trás da construção da relação entre estes símbolos, há outras simbologias que são mascaradas como a busca por uma ideia de “autenticidade” que permitiria a afirmação do Brasil em relação aos países representantes do imperialismo, a saber, a Europa e posteriormente os Estados Unidos. A procura por uma cultura “autêntica” que viria a se contrapor ao imperialismo paralelamente ao almejado ideal de “civilização” que tem como espelho a Europa e os Estados Unidos podem ser concebidos como convenções que são coletivizadas e mascaradas. Por trás destas convenções, revela-se a auto-representação do Brasil como “periférico” em relação a estes países simbolicamente concebidos como modernos e “civilizados”. Há um processo de mascaramento que oculta a construção destas ideias que acabam se tornando simbolizações convencionalizantes e coletivizantes que passam a ser percebidas como inatas pelos membros da sociedade, mas que na realidade são construídas dentro do processo histórico do país por diferentes grupos em disputa, como já abordado anteriormente. A ideia de que estes significados convencionais são absolutos corresponde a uma ilusão que caracteriza as sociedades ocidentais “modernas” no século XX, que visam racionalizar a realidade. Em outras palavras, as convenções estão associadas a um ilusório controle da realidade que o homem ocidental pretende ter. Há, portanto, um processo de mascaramento que oculta a construção do samba enquanto símbolo da *identidade brasileira*. A ilusão encontra-se, como ressalta Hermano Vianna, na ideia de que esta simbolização é percebida como inata, o que corresponde a uma “ilusão cultural” “[e], no entanto, trata-se de uma ilusão necessária, que faz parte do viver em uma cultura e do inventá-la “de dentro”, tanto quanto a pressuposição do antropólogo de regras firmes e rigorosas é uma muleta para a sua invenção da cultura a partir “de fora”” (WAGNER, 2010, p. 83).

Para Wagner, estas convenções compartilhadas são sempre reinventadas através de processos de contra-invenções como seria o caso da bossa nova em relação ao samba. Devo acrescentar que os processos de contra-invenção não substituem repentinamente as convenções compartilhadas, mas passam a conviver simultaneamente (2010, p. 96). Como afirma o próprio Wagner, trata-se de um contínuo processo em que os significados vão se metamorfoseando em conjuntos de contextos que se sobrepõem (*idem*, p. 106). A invenção constitui o outro lado da moeda da convencionalização: a cultura que se convencionaliza é inventada e as invenções em um determinado contexto só fazem sentido se colocadas em relação às convenções. Em outras palavras, as convenções continuam a existir graças às invenções. Neste sentido, a bossa nova nasce quando o samba já aparece como consolidado e símbolo de uma “identidade nacional” tanto pela apropriação desta manifestação popular por parte do Estado, quanto do meio intelectual, dos meios de comunicação de massa, incluindo a imprensa e a crítica musical. Desta forma, poderíamos dizer que a bossa nova é enxergada como uma “contra-invenção”, nos termos de Roy Wagner, que se dá em relação ao samba já convencionalizado. A eclosão da bossa nova vista como um evento ou fenômeno em um contexto dado pode então ser percebida como uma invenção ou “simbolização diferenciante” em relação à “simbolização convencional” representada pelo samba. Assim como a bossa nova enquanto invenção propõe inovação em relação ao samba e a outros gêneros musicais que obtinham sucesso na época como o bolero e o chamado samba-de-fossa, a convenção criada a respeito do samba enquanto símbolo da tradição e da identidade brasileira pode ser mantida e reforçada graças a esta nova invenção da cultura.

Também, de acordo com Wagner: “Qualquer elemento simbólico dado pode ser envolvido em vários contextos culturais, e a articulação desses contextos pode variar de um momento para outro, de uma pessoa para outra ou de um grupo para outro” (2010, p. 78). Em outras palavras, ao serem estendidos a outros contextos, os símbolos vão se metamorfoseando e adquirindo novos significados. Ao longo deste capítulo, veremos como a bossa nova e a obra de Tom Jobim enquanto representantes do Brasil se tornam por sua vez símbolos que passam a ganhar significados diferentes segundo o contexto onde são estendidos.

2. 2 ANTONIO CARLOS BRASILEIRO DE ALMEIDA JOBIM

Em uma breve biografia de Tom Jobim realizada pelo compositor e historiador Cacá Machado pela editora Pubfolha no ano de 2008, o autor ressalta que a primeira nota que teria surgido na imprensa carioca sobre o compositor destaca-o como “compositor de sambas”:

Mais um jovem compositor popular: chama-se Antônio Carlos Jobim e, além de compositor de sambas, é um excelente improvisador. A maioria, aliás, de suas produções nasce desses passeios sem rumo certo pelo teclado do piano, que também toca muito bem, enchendo os lugares que costuma frequentar de muita vibração e muito ritmo. Vive em Copacabana e já é um nome popular. Os rapazes trauteiam as suas melodias e o cantor Lúcio Alves espera gravar um de seus sambas” [22 de agosto de 1952, periódico A Noite].

Machado faz uma analogia entre os “passeios sem rumo certo pelo teclado” e “a influência do jazz”: “Parece que Tom Jobim estava fadado desde o início a carregar aquilo que, em determinados contextos, se tornaria um estigma: “a influência do jazz” [2008, p. 15]. Embora esta analogia corresponda a uma interpretação *a posteriori* feita por Machado com relação ao texto que foi escrito como nota de jornal, cabe considerar o “estigma” ao qual se refere como um “fardo a carregar” ou algo que é percebido de maneira negativa segundo o contexto. É interessante constatar como o tema da discussão da identidade brasileira em torno da obra de Tom Jobim ainda é mencionado em escritos recentes como é o caso desta biografia lançada em 2008 que abre seu texto através desta questão e das obras de Ruy Castro que atingiram o grande público nos anos 1990 e em 2001 com *A Onda que se ergueu no mar* em que o autor, em diversas passagens, defende a *brasilidade* do compositor: “Se alguém construiu uma obra mais amplamente “brasileira”, estou para ver. Nascido de uma família de olhos azuis, era como se, ao ver a luz, Tom tivesse pedido ao dr. Graça Mello para não separá-lo da placenta e do cordão – porque iria precisar deles para continuar se alimentando de Brasil” [2001, p. 53].

Este estigma em relação à obra do compositor também é mencionado por seu filho Paulo Jobim que me concedeu uma entrevista que foi realizada em 20 de maio de 2013 e que permitiu melhor fundamentar minha pesquisa e obter mais subsídios para ampliar a visão da trajetória do compositor.

Mesmo escrevendo toda música brasileira, eles continuavam... Até hoje eles dizem que a música dele é só jazz, esses estudiosos dizem: não. A bossa nova é do jazz. Inclusive eles nem conhecem a música brasileira nem o jazz. Eu não sei se bossa nova é jazz, mas o jazz agora é bossa nova. O jazz é uma porção de americano que toca bossa nova. Essa parte por exemplo Terra Brasilis não tem nada de jazz, aquilo tem a cabeça do sujeito pensando em Brasil, né. Mas eu acho que fica esse estigma. Outro dia eu ouvi alguém falando, eu li um papel, pois é o jazz, a forma... [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

No livro *Encontros*, publicado em 2001 pelo escritor e pesquisador Frederico Coelho e o cineasta e crítico Daniel Caetano, a questão das críticas em relação ao compositor é novamente colocada na introdução de abertura da obra.

Cansado de servir de alvo a críticas caducas, pobres e repetitivas, ele afirma que só são publicadas e discutidas as anedotas, justamente aquilo “que não interessa”. Conforme ele aponta, essas anedotas e picuinhas que são publicadas em jornais não dão conta da complexidade do universo cultural, nem da força da criação artística. Que este volume de entrevista de Tom Jobim sirva para, ao contrário do que diz essa declaração desiludida acerca da capacidade das palavras, continuarmos reafirmando o que realmente importa: nosso maestro soberano foi Antonio Brasileiro [2001, p. 13].

“Nosso maestro soberano foi Antonio Brasileiro” são as palavras escolhidas pelos autores para concluir o texto de abertura de seu livro. O reconhecimento de Tom Jobim revela-se na expressão “maestro soberano” e no nome “Antonio Brasileiro” que, por outro lado, denotam a dicotomia que caracteriza a percepção da obra do compositor. Antonio Brasileiro, além de fazer referência ao nome completo de registro do compositor - Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim - também será o nome de seu último álbum. O terceiro capítulo deste estudo, que discorrerá sobre a década de 1970, mostrará como o nome Brasileiro passa a ser gradativamente associado ao compositor.

A “brasilidade” de Tom Jobim também é discutida e defendida por muitas personalidades da música popular brasileira, como pode ser visto nos exemplos abaixo reunidos no livro *Tons sobre Tom (1995)* dos críticos musicais Tárík de Souza, Márcia Cezimbra e Tessy Callado. Embora não datados, estes relatos são exemplos de como a ideia de brasilidade correspondia a um juízo de valor naquela época. Nesses relatos, Tom é ora associado à noção de “tradição brasileira” pela influência erudita mencionada dos músicos Villa-Lobos e Radamés Gnattali, ora aos

compositores de samba Noel Rosa e Ary Barroso. Também, sua brasilidade é enfatizada através do uso de adjetivos hiperbólicos: “brasileiríssimo de Almeida” fazendo alusão a seu sobrenome Brasileiro de Almeida, “brasileiraça” para se referir a sua música, “paisagista do Brasil”, “sua música que não tem letra era o Brasil”, “são imagens brasileiras”, “extremamente brasileiro”:

Tom poderia ter ido para Hollywood fazer música para cinema. Ele se prejudicou profissionalmente porque na verdade era brasileiro de Almeida. Ele não queria sair do Leblon. Fazia ponto naquele lugar, onde ia para encontrar os garçons, o cara que vende bilhetes de loteria, os amigos e até os chatos, que de certa forma ele cultivava também. Tom era autodesmitificador o tempo todo. [...] não queria parecer um figurão, não queria ser colocado num pedestal. Então, ele saía com aquele chapéu de palha, com aquele chinelo, e ia para a Plataforma. Ele se fantasiava de uma pessoa igual às outras. [Chico Buarque, p. 55].

A música do Tom é muito sofisticada, mas brasileira. No sentido do que o Brasil poderia ser. É a visão otimista de um país que a gente achava que o Brasil ia ser. A música do Villa-Lobos tem isso e a do Tom também. [Edu Lobo, p. 78 e 79].

O Tom foi uma sequência do Villa-Lobos, do Radamés Gnattali. Foi o paisagista do Brasil. Mesmo na música que não tem letra, era o Brasil. São imagens brasileiras. É cinema puro. [Paulo César Pinheiro, p. 79].

Acho o Tom tão importante para o Brasil quanto o George Gershwin foi para os Estados Unidos e com as mesmas características de compositor. Gershwin é extremamente americano. Tom é extremamente brasileiro e trouxe um tipo de sofisticação melódica de que o povo gosta bastante. [Edu Lobo, p. 80].

Tom tem influência da música negra, é lógico, como meu pai tem, e da música americana. Ele tinha um conhecimento profundo de Noel Rosa, de Ary Barroso. [Danilo Caymmi, p. 82].

Ele se incomodava muito quando as pessoas o criticavam por ter influência americana. Tom era um cidadão do mundo, não tinha fronteiras, mas conservava um amor enorme pela cultura dele. Tinha consciência das raízes, mas as influências, as coisas bonitas que você ouve ao longo da vida, você tem necessidade de filtrar e incorporar ao seu discurso. Era isso que ele fazia. Uma das últimas músicas que ele fez, Forever Green, não tem nada a ver com música brasileira. Já Passarim, que também foi uma das últimas, tem a ver só com o Brasil. Não tem nada a ver com Cole Porter. [Jacques Morelembaum apud CEZIMBRA, 1995, p. 68]

De acordo com o relato do compositor Jacques Morelembaum no trecho acima, “Ele [Tom] se incomodava muito quando as pessoas o criticavam por ter influência americana”. O compositor também afirma que “Tom era um cidadão do mundo, não tinha fronteiras, mas conservava um amor enorme pela cultura dele”. No entanto, era difícil, naquela época, para uma lógica operante baseada em pensamentos duais

compreender a possibilidade de aliar cosmopolitismo e valorização de sua própria cultura.

Cabe ressaltar que no presente estudo, não se trata de investigar as influências ou as origens da música composta por Tom Jobim. No entanto, as constatações acima constituem exemplos de uma das percepções que se propagaram em relação à obra de Tom Jobim que por ter recebido direta ou indiretamente críticas que geraram discussões em torno da sua “brasilidade” ou “não-brasilidade” e do sucesso que obtém no exterior, engendram, ainda no século XXI, defesas sobre esta questão, diferentemente das obras de outros compositores ou artistas de períodos próximos ou da mesma época que não foram confrontados a estas questões. Os recortes de jornais, revistas e trechos de entrevistas que foram utilizados nesta pesquisa, para abordar uma figura pública como Tom Jobim, constituem fontes que permitem ilustrar ou dar uma ideia da realidade e do contexto da época. No entanto, é importante compreender que críticas que se baseiam em visões preconcebidas são, em muitos casos, veladas e encontram-se nas entrelinhas. Um exemplo de crítica que se manifesta nas entrelinhas aparece, de certa forma, no trecho abaixo em que Augusto de Campos menciona alguns comentários do compositor Edu Lobo a respeito da trajetória de Tom Jobim. Edu Lobo faz menção a um certo mal-estar que vigora, na visão de alguns, em relação a um brasileiro, como Tom Jobim, que faz sucesso no exterior.

Neste sentido são particularmente significativos os depoimentos de Edu Lobo e Caetano Veloso, nos inquéritos formulados sobre a crise da música popular brasileira pela *Revista da Civilização Brasileira*. O de Edu Lobo (R.C.B. no 3 – julho de 65), acentuando a revolução “subversiva” de Jobim e Gilberto e recusando-se a pichar a bossa nova pelo seu sucesso nos E.U.A: “Acho honroso o sucesso alcançado no exterior e não vejo porque criticar Tom como se ele tivesse cometido algum deslize” (*apud* CAMPOS, 2005, p. 63).

As acusações, de maneira geral, não se manifestam de maneira explícita mas, em muitos casos, na valorização de um elemento que é considerado diferente ou o contrário do objeto em questão justamente na intenção de desvalorizá-lo ou deslegitimá-lo. Trata-se de algo muito mais complexo e, assim, tem-se a intenção de trazer à tona certos não-ditos e silêncios que merecem ser ditos na era atual e no aprofundamento destas questões, explanar sobre o que estaria por trás destes não-ditos e críticas veladas.

2.3 ANTONIO CARLOS JOBIM: DO SAMBA-CANÇÃO À BOSSA NOVA

Antônio Carlos Jobim começa a se sobressair como arranjador e compositor no cenário musical brasileiro no início da década de 50, em meio a uma variedade de estilos musicais populares brasileiros como o samba - samba de raiz, samba de morro, samba de roda, samba exaltação, samba-canção -, estilos regionais - baião, coco, xaxado - bem como os gêneros estrangeiros - música francesa, bolero, tango, a música americana representada pelo *jazz*, *big band*, grandes vozes como Frank Sinatra, o *fox-trot* -, além da música erudita, que se destacam nas rádios, principal veículo de comunicação da época. A indústria de bens culturais começa a surgir no Brasil por intermédio das rádios como a *Rádio Nacional* e as gravadoras Odeon e Continental nas quais Tom Jobim exerce as funções de compositor e arranjador neste início de sua carreira musical. Neste período que precede o ano de 1958, ano que foi definido como o início da bossa nova através do lançamento do LP *Chega de Saudade*, o compositor compõe uma série de canções que são classificadas como sambas-canções tais como *Por causa de você* ou *Eu não existo sem você* que obtêm sucesso comercial por meio das gravações realizadas por parte de diversos intérpretes que se destacam na época. Segundo Fábio Poletto (2004) em suas pesquisas sobre a obra do compositor entre 1953 a 1958, as composições jobinianas deste período revelam a passagem e transição por diversos estilos musicais como o samba, a música erudita e outros gêneros, incluindo “um tipo de musicalidade banida pela bossa nova como sinônimo de “mau gosto” ou “cafonice” ao qual o autor se refere para fazer alusão a um gênero que obteve sucesso nas décadas de 40 e 50 no Brasil frequentemente denominado como “música da fossa” ou “samba de fossa” ou ainda “samba canção depressivo”. Este gênero se destaca em “uma espécie de bolero nacional, nas vozes de Ângela Maria, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira, Irmãs Batista, Maysa, Nora Ney entre outros. Era o trágico cantado na base do “ninguém me ama, ninguém me quer” (Medaglia, *apud* POLETTTO, p. 17)¹¹.

Tudo indica que Jobim possuía um amplo leque de modelos composicionais, transitando com desenvoltura por esta diversidade. Neste

¹¹ MEDAGLIA, Júlio. *25 anos de Bossa Nova*. In: Vários. Folha de São Paulo Folhetim, 19/12/1984.

sentido, é possível considerar que estas canções revelam diálogos de Jobim com a música de seu tempo, mesmo que isso implique na incorporação de um tipo de musicalidade banida pela Bossa Nova como sinônimo de “mau gosto” ou “cafônico” [POLETTTO, 2004, p. 131 e 132].

Ainda segundo Poletto,

Jobim, entretanto, parecia propor uma atitude conciliadora que buscasse articular passado e presente em prol de uma genérica evolução musical. Mais que uma posição política, no sentido de evitar conflitos com outros atores (mas também isto) esta postura denota talvez a opção musical perseguida em *Orfeu da Conceição*, perceptível na tentativa de combinar elementos identificados com o “antigo” e com o “moderno”, ou ainda na *Sinfonia do Rio de Janeiro*, como observou Kuehn (Kuehn:2004). A ligação de Jobim com a tradição do samba, suas leituras da música americana, ao mesmo tempo em que suas obras do período revelavam um tipo de incorporação de elementos do bolero, além de um desejo ainda difuso em “parecer moderno” e a atuação junto ao mercado musical, colaboram sem dúvida para a formação de um repertório onde variadas propostas se misturam, como o aqui analisado [*ibidem*, p. 80 e 81].

Também datam do período que precede a bossa nova, duas composições de Antonio Carlos Jobim lançadas em 1954: *Sinfonia do Rio de Janeiro* e *Teresa da Praia*. Pode-se dizer que *Teresa da Praia*, interpretada em um dueto entre os cantores Dick Farney e Lúcio Alves, é o primeiro grande sucesso comercial do compositor. Já *Sinfonia do Rio de Janeiro*, em parceria com Billy Blanco, apesar de não ter obtido sucesso comercial, “se revelaria também importante para o seu reconhecimento no meio musical carioca e a consolidação de sua carreira futura, quando, em 1956, seria apresentado a Vinícius de Moraes” (KUEHN, 2004, p. 166). A peça *Orfeu do Carnaval*, realizada pelo poeta Vinicius de Moraes, com música de Antônio Carlos Jobim, marca a primeira parceria entre o poeta e o compositor. A peça, constituída por um elenco composto apenas por homens e mulheres negros, traz o mito grego Orfeu para o cenário da favela brasileira que é levado ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro para cinco dias de apresentação: de 25 a 30 de setembro de 1956. *Orfeu do Carnaval* se torna *Orphée Noir* através da produção cinematográfica realizada por Albert Camus, que tornou a estória conhecida no exterior e em especial na França. Segundo Sérgio Cabral, a crítica brasileira recebe mal o filme que é também criticado por Vinicius de Moraes no que se refere à visão “exotizada” do Brasil que teria sido exposta pela produção francesa. Surge a questão da visão do colonizador em relação ao Brasil que aparece não só através da produção cinematográfica, mas também, segundo o próprio Jobim, nas relações entre os brasileiros e os produtores do filme no que se refere o recebimento de

direitos autorais sobre as músicas. O filme torna-se ganhador do Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1959 e recebe o Oscar de melhor produção estrangeira. Segundo Sérgio Cabral, neste período o Brasil começa a se destacar no cenário internacional em vários setores como as competições esportivas, o cinema, a música.

Apesar das críticas brasileiras desfavoráveis, as conquistas internacionais de *Orfeu Negro* foi motivo de euforia no país, numa época em que o clima era de muita esperança, proporcionado pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Vários fatos contribuíam para o otimismo popular: a vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1958, na Suécia, as conquistas da tenista Maria Ester Bueno em quase todas as competições internacionais, a construção de Brasília, a implantação da indústria automobilística, o título de campeão mundial de boxe (peso-galo) conquistado por Éder Jofre a estrada Belém-Brasília riscando a selva amazônica, os reduzidos índices da inflação e de desemprego etc. A própria bossa nova serviu como uma espécie de trilha sonora do clima de esperança da segunda metade da década de 1950 [2008, p. 99 e 100].

O período “bossa nova”, comumente datado de 1958 a 1962, corresponde a um tempo que é lembrado ainda em preto e branco através das fotografias que ainda não eram a cores. Coloridas permanecem as capas e encartes dos LPs como é o caso de *Canção do Amor Demais* (Figura 1) e *Chega de Saudade*, lançados respectivamente em 1958 e 1959, apresentando as canções bossa nova como *Chega de Saudade*, considerada a música que representa o “marco zero” da bossa nova, também percebida como uma contraposição em relação à “música de fossa”, gênero de sucesso na época (Figura 2).



Figura 1 - LP *Canção do Amor Demais* - Beco das Garrafas, Rio de Janeiro, 2013

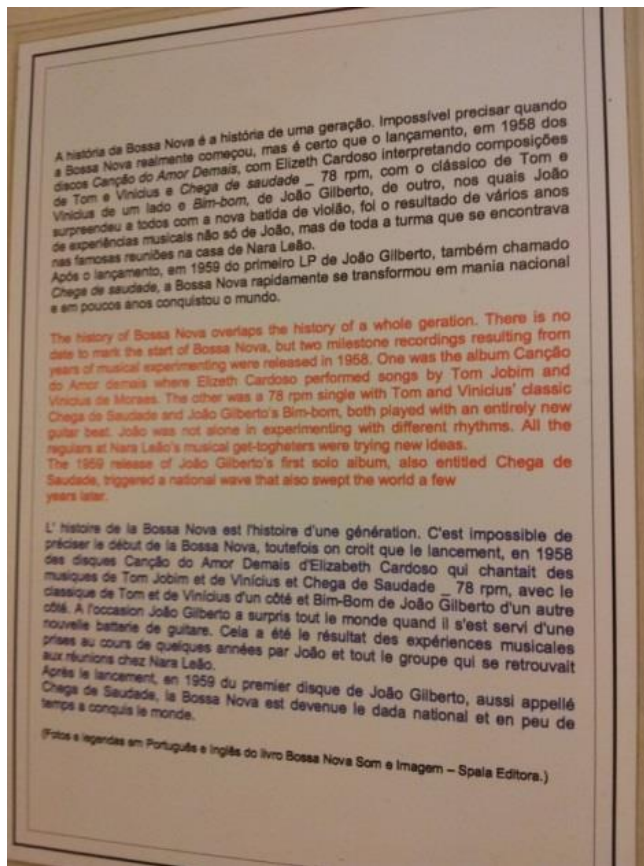


Figura 2 - Histórico sobre a Bossa Nova - Beco das Garrafas, Rio de Janeiro, 2013

As singulares harmonias de Tom Jobim e a sutileza de seu piano são aliadas à original batida do cantor e violonista João Gilberto, que é apresentada pela primeira vez ao público, passando a caracterizar o novo gênero inicialmente chamado de “samba-bossa” ou “samba-bossa nova” para enfim se chegar ao consenso do nome bossa nova (BOLLOS, 2006, p. 138). Enquanto no LP *Canção do Amor Demais*, quase todas as canções são compostas por Antônio Carlos Jobim e interpretadas na voz de Elizete Cardoso, no álbum *Chega de Saudade*, além de três canções do compositor assim como composições

de Ari Barroso e Dorival Caymmi, há canções de outros compositores denominados bossanovistas como Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, todas interpretadas pela suave voz de João Gilberto, que marca mais uma característica do gênero. Tom Jobim, enquanto compositor e arranjador, Vinícius de Moraes como letrista e João Gilberto por sua batida e modo de cantar passam a ser considerados a “trilogia” ou a “santíssima trindade” que forma a bossa nova. No encarte do LP *Chega de Saudade*, Antonio Carlos Jobim já utiliza o termo “bossa nova” para apresentar João Gilberto como um “baiano, bossa nova”. Nota-se também como ao final, Tom enfatiza a aprovação de Dorival Caymmi, representante de uma ideia de tradição musical regional, em relação ao novo gênero.

João Gilberto é um baiano, "bossa-nova" de vinte e seis anos.

Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste "long-playing" foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste "long-

playing" Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo.

Ele acredita, que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que - embora à primeira vista não pareça - pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical. P. S. - Caymmi também acha.

Antonio Carlos Jobim

No final da década de 50 e início dos anos 60, o novo gênero que, com o tempo passou a ser chamado “bossa nova”, provocava curiosidades e a procura por definições. A reportagem *Música Moderna só tem um nome: “Bossa Nova”* realizada em 1960 por Miriam Lima de Alencar para o *Jornal do Brasil* ocupa toda uma página do jornal para descrever o novo movimento que teria surgido dois anos antes, como afirma a publicação. Além de entrevistas realizadas com Ari Barroso e Antonio Carlos Jobim na busca por uma definição do gênero, que serão mencionadas na sequência, aparecem as fotos de Dilson Martins que expõem os principais membros do grupo: João Gilberto chamado de “o dono da bossa”, Carlinhos Lira como um de seus compositores e uma foto com a cantora Nara Leão entre o compositor Ronaldo Bôscoli e o músico e compositor Roberto Menescal com um violão em suas mãos. Alguns dos títulos e sub-títulos dos pequenos artigos expostos na reportagem, ilustram algumas das características do gênero tanto no que se refere o seu novo ritmo como o estilo de vida dos membros do grupo. O título “*Compasso diferente não tem definição: quem é que pode entender a BN?*” denota a curiosidade a respeito do ritmo do novo gênero que também é apresentado, abaixo do título *Movimento Renovador*, em um desenho que compara as células rítmicas do samba às da bossa nova. Os membros do grupo são elencados para o conhecimento do público sob a rubrica “*Turma da bossa nova*” cujos hábitos são descritos no artigo “*Reuniões dos “bossa nova” são feitas sempre no chão e divididas por um jantar*”. As reuniões dos chamados bossanovistas ou “turma da bossa nova” ou ainda “os bossa nova” ocorriam nos apartamentos destes jovens, situados na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, em especial os bairros de Copacabana, Ipanema e Leblon. Surgia, como afirma Renato Ortiz, uma “elite intelectual” que passa a se dedicar à criação da

música popular brasileira. Na capa do jornal, a reportagem é anunciada com as seguintes palavras:

“Bossa Nova” toma corpo – Um grupo de gente m^oça que tem a boemia apenas no espírito, pois estuda, trabalha e quase não bebe, criou uma maneira nova de tocar música, modificando o compasso do samba tradicional. A este estilo clamaram bossa nova, que já tem adeptos e inimigos – mas vai indo bem, obrigado. Vinicius de Moraes e Antonio (Tom) Carlos Jobim são seus maiores representantes: o cantor Joao Gilberto, o papa: o pianista Bebé Nunes, considerado padrinho e Ronaldo Bôscoli (compositor, seu arauto) (P. 12, 2^o caderno). [JB, RJ, Domingo, 31 e segunda-feira, 1^o de fevereiro de 1960, Ano LXIX – n. 26].

Como sinalizado pelo trecho que resume as características do movimento bossa nova na capa daquela edição do *Jornal do Brasil*, o estilo, já em 1960, “tem adeptos e inimigos”. Trata-se de “uma maneira nova de tocar música, modificando o compasso do samba tradicional” como revelam as canções *Samba de uma Nota Só* e *Desafinado* compostas por Tom Jobim e Newton Mendonça em 1959. Em ambas as canções, a pretexto de se falar de amor, fala-se de música. Em *Samba de uma nota só*, a referência ao samba aparece em seu título e em seus primeiros versos:

*Eis aqui este sambinha feito de uma nota só
Outras notas vão entrar mas a base é uma só
Esta outra é consequência do que acabo de dizer
Como eu sou a consequência inevitável de você*

A “base” evocada na letra da canção poderia estar se referindo a sua base harmônica mas uma outra hipótese seria a de que a “base” estaria aludindo ao samba e este “novo samba” seria a inevitável consequência do “velho samba” em um movimento de continuidade. Inicialmente, o novo gênero era chamado de “samba moderno”, termo que segundo Ari Barroso deveria ser descartado:

*Quanto ao samba moderno, que Ari Barroso considera arritmico [...] Esclarece que gosta muito da música de Antonio Carlos Jobim, considerando-o um talento excepcional. O que diz sempre, e repetirá até morrer, é que o samba dêsse gênero, que encontra em ACJ sua mais alta expressão, é tudo, menos samba. Arranjem um outro nome e ele para de brigar por causa disso. [VITOR, Leo. Ari Barroso (com seu samba teco-teco) ainda é o maior cartaz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Revista de Domingo, Domingo, 10 mar. 60].*

Ao passo que neste trecho, Ari Barroso considera que o novo gênero não é samba e sugere que outro nome seja criado para identificá-lo, na seguinte entrevista realizada no mesmo mês na já citada reportagem de Miriam Lima de Alencar, o compositor

destaca a ligação do novo gênero com o samba através do termo “bossa”. Nota-se também no trecho abaixo que a expressão “bossa nova” já aparece, embora ainda entre aspas, até que se torne o único nome a definir a nova sonoridade, como sugerido pelo título da reportagem *Música Moderna só tem um nome: “Bossa Nova”*.

Não há bossa nova ou bossa antiga, o que há é apenas bossa – afirmou Ari Barroso – considerado um dos maiores autores da música popular brasileira e admirador da nova mentalidade bossa nova.

*A música popular dos países sofre influências de tempos em tempos. Depois da guerra de 14 surgiu o jazz. Depois da guerra de 39 o surrealismo - , tanto na música como nas artes em geral. Para mim, o Papa da bossa nova é Antonio Carlos Jobim. Tom conseguiu trazer o ritmo da escola de samba para as orquestras de salão. O mesmo que eu fiz com a Aquarela do Brasil, que trouxe a marcação do samba também para as grandes orquestras [Música Moderna só tem um nome: “Bossa Nova”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2º caderno, Domingo 31 jan. 1960].*

Nota-se que Ari Barroso associa Antonio Carlos Jobim tanto à modernidade por considera-lo o “Papa da bossa nova” quanto à ideia de tradição que remete ao samba ao afirmar que “Tom conseguiu trazer o ritmo da escola de samba para as orquestras de salão”. Se na canção *Samba de uma nota só*, haveria uma possível referência à “base” do samba, na canção *Desafinado*, a expressão “bossa nova” é literalmente incluída na letra:

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo, devo argumentar
Que isso é bossa nova
Isso é muito natural*

Haveria a intenção de tornar “natural” a recém-inventada bossa nova como era o caso do samba já “convencionalizado” - nos termos de Wagner - que era percebido como algo “muito natural”. Ainda, pode-se dizer que a letra indica a ideia de um afastamento em relação às classificações. Podemos supor que há, através do discurso escrito e musicado da letra da canção, o desejo de “legitimar” esta nova linguagem musical, legitimação esta que poderia já ser uma resposta às críticas dos chamados “puristas do samba carioca” que já constituíam tema de debate antes do lançamento da bossa nova, como pode ser observado no diálogo abaixo que se dá entre Tom e Vinicius em setembro de 1956 para o jornal literário *Para Todos*.

*Vinicius – Você acha que existe uma música popular brasileira?
Tom – Sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a*

furiosa realidade brasileira. Chamamos autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana. O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação consequente de outra música brasileira de outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar esse modo de ser é saudosismo. Achamos saudosista a pessoa que se identifica com a música de determinado período e diz que só aquela música é boa. A realidade é que, na juventude, nos identificamos com uma série de valores da época e, depois da maturidade, quando vem uma certa cristalização, costumamos citar esses valores assimilado como verdades absolutas. O que tento dizer neste momento já foi há muito explanado, aqui em Para Todos, na entrevista de Radamés Gnattali. As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras. Há sempre influências novas, como disse Radamés Gnattali, pois, de outro modo, a única música brasileira mesmo seria a dos Tupis e Guaranis, que, por sua vez, dizem os antropólogos, têm a sua origem na Oceania. O uso de instrumentos como o violino, harpa, oboé, trompa, etc. na nossa música, é tão lícito quanto o do violão, do cavaquinho e da flauta que também não são instrumentos inventados no Brasil.

[...]

Vinicius – Sendo um músico tão moderno, como conseguiu colocar-se dentro do espírito de seus novos sambas, como os que fez para Orfeu da Conceição?

Tom – Não acredito em músicos “modernos” que não sabem fazer música “antiga”.

Vinicius – Como explica divergências existente entre os puristas do samba carioca e os chamados ecléticos?

Tom –Essa divergência existirá em todas as épocas. A música evolui e revela de muitos e, se eu amanhã me tornar um cristal, ela, a minha revelia, evoluirá. [apud CABRAL, 2004,p. 112].

Vinicius descreve Tom Jobim como “um músico tão moderno” que “conseguiu colocar-se dentro do espírito de seus novos sambas”. Por um lado, com a bossa nova, a obra de Tom Jobim passa a ser associada à “bossa”, que estaria sendo retomada após os anos de “fossa”, inclusive através do termo “bossa” que já havia sido utilizado nos versos da canção *São Coisas Nossas* (1932) composta por Noel Rosa, um dos compositores que passam a representar a ideia de “tradição brasileira”: *O samba, a prontidão / São coisas nossas / E outras bossas / São nossas coisas / São coisas nossas*. No seguinte trecho, Tom Jobim alude a Noel Rosa para falar sobre o novo gênero que estaria representando a “vanguarda” da época. O título do artigo - “*Bossa Nova é coisa velha para definir Vanguarda: Noel já falava dela*” - parece aliar as ideias de “tradição” e “modernidade”:

Confesso que não sei bem o que é bossa nova, afirmou Antonio Carlos Jobim, o popular Tom. Bossa Nova sempre existiu, a expressão é antiga Noel Rosa já falava dela em seus sambas. Considero bossa nova tudo que está na frente de sua época, e que é a vanguarda de qualquer atividade. A meu ver, Bach é bossa nova, bem como Debussy, Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Niemeyer, Picasso. E Juscelino Kubitchek é

*evidentemente um Presidente Bossa Nova. Naturalmente sempre que se forma um movimento de vanguarda, muitos falsos valores se ligam a ele, que sendo um pouco conhecido dá margem a um grande número de mistificações. Veja-se a pintura moderna [Bossa Nova é coisa velha para definir Vanguarda: Noel Rosa já falava dela, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2º caderno, Domingo 31 jan. 1960].*

“O popular Tom”, como é denominado no artigo, faz menção a Juscelino Kubitschek, Presidente da República naquele período, que tornou-se conhecido como “Presidente Bossa Nova”. Como sublinha Renato Ortiz, “a recorrente utilização do adjetivo “novo” trai todo o espírito de uma época: bossa nova, cinema novo, teatro novo, arquitetura nova, música nova [...]” (1988, p.110). Trata-se de um período curto, mas cujas mudanças são significativas para o país conduzido pelo Governo de Juscelino Kubitschek (JK) que tinha como objetivo “acertar o relógio” (como no caso do projeto modernista) industrialmente e culturalmente, através do Plano de Metas “50 anos em 5” que engendra um otimismo do Brasil em relação a sua posição no contexto global. Cabe ressaltar que “não era o Brasil que se integrava à moderna economia internacional, mas sim parte dele” (SEGALL, 1991, p. 81 *apud* BOLLLOS, 2010, p. 122)¹². Na construção de um “novo” país, o governo JK inclui como meta a transferência da capital política do Rio de Janeiro para Brasília que foi construída para este fim. A construção de Brasília simboliza o ideal de modernização almejado por aquele governo e, por conseguinte o ideal de civilização almejado desde o início pela nação na construção simbólica de sua *identidade nacional*. A ideia de um Brasil moderno também estaria se manifestando na escolha de Tom Jobim e Vinicius de Moraes para a composição de uma obra musical em homenagem à nova capital. A *Sinfonia da Alvorada* (mais tarde conhecida como *Sinfonia de Brasília*) realizada por Tom Jobim e Vinicius de Moraes desde 1958 sob encomenda do Presidente da República, ao final, não fez, no entanto, parte da inauguração de Brasília, como havia sido planejado em que Tom e Vinicius iriam representar o “novo Brasil moderno” buscado pelo governo. Desta forma, podemos perceber a associação que é feita da obra de Antônio Carlos Jobim deste período à “tradição” associada ao samba e por outro lado, o início da caracterização de sua obra como moderna. Neste sentido, a obra do compositor estaria representando a

¹² SEGALL, Maria Lúcia A. *O museu Lasar Segall na década de 70: da contemplação estética à casa de cultura e resistência*. São Paulo: Edusp, 1991.

união entre as ideias aparentemente duais de “tradição” e “modernidade” que estaria por fim associando a busca por uma cultura brasileira ao ideal de modernização e civilizatório mirado pela nação de maneiras distintas em diversos momentos seja através do projeto modernista, seja no governo de Getúlio Vargas e, naquele momento, no governo JK. Esta ideia de fusão poderia explicar o sucesso da bossa nova naquele período. No entanto, como explicar a visão que se opõe à eclosão e ao sucesso do gênero?

No seguinte artigo que comenta de maneira positiva a obra de Tom Jobim, publicada no jornal *O Metropolitano* em 10/07/1960, o cronista João Paulo Santos Gomes menciona as palavras de Hermínio Bello de Carvalho em uma palestra para um programa de rádio intitulado *Violão de Ontem e de Hoje*, na Rádio Ministério:

Tom Jobim, por exemplo, que acho genial é simplesmente genial, é uma árvore enorme com uma porção de macaquinhos, na sombra. E por favor, não o chamem de “bossa nova”. Tom é simplesmente um músico maravilhoso, elástico, evoluído e que expõe no pentagrama as ideias mais audaciosas. [...] Mas, o que acho necessário, primordial: é músico brasileiro, fazendo música brasileira. Em Tom se nota às vezes um certo hibridismo rítmico mas quase sempre Jobim é surpreendente. [...] [apud BOLLLOS, 2006, p. 163].

Nota-se que Tom Jobim, nesta crítica, é distanciado ou colocado à parte do gênero bossa nova. De fato, a figura e obra de Tom Jobim são por um lado, valorizadas esteticamente e colocadas em um patamar que a isenta de críticas. No entanto, apesar da crítica acima considerar o aspecto estético da obra do compositor, nota-se que a *brasilidade* de sua obra é vista como atributo positivo ao passo que o *hibridismo* é percebido como atributo negativo. Esta perspectiva purista ou essencialista que rejeita os híbridos estaria refletindo as visões duais que permeiam na época que opõem: “tradição à modernidade”, “nacional à estrangeiro”, “elite à povo”, “popular à erudito”.

Estas oposições binárias constituem o pano de fundo das críticas realizadas pelo jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão à bossa nova. Tinhorão se baseia em parte no pensamento folclorista, mas também em suas convicções políticas baseadas nas lutas de classe no que se refere a sua crítica à música popular brasileira. As críticas do jornalista serão abordadas com maior ênfase na próxima parte, mas alguns trechos de artigos publicados em sua coluna *Primeiras Lições do Samba no Jornal do Brasil* entre 1959 a 1962, serão expostos a seguir

para situar o leitor cronologicamente no que se refere às reações e percepções que já surgiam em relação ao novo gênero. Se a bossa nova é considerada, como vimos acima, uma continuidade do samba através da ideia remetida pela palavra “bossa”, no seguinte trecho, a bossa nova é percebida como ruptura estética e social em relação ao samba.

O aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba das suas origens populares. Intimamente ligado (tal como o jazz nos Estados Unidos) ao ritmo ligado a núcleos urbanos de população negra, o samba havia conseguido evoluir durante quase 40 anos sofrendo alterações praticamente apenas na sua parte melódica. [...]

*Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo be-bop e abolido de meados da década de 1940, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 25 anos, romperia definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo [...]. [TINHORÃO, J.R. Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, *Lições do Samba* (XIII), p. 4 Sexta-feira, 23 mar. 1962,].*

No trecho abaixo, Tinhorão associa a ideia de “alienação” ao gênero bossa nova e ao período de industrialização do país no governo de Juscelino Kubitschek. Como já anunciado no título de seu artigo - *Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil* - o jornalista considera que a bossa nova é fruto do jazz e foi apenas montada no Brasil como “os primeiros automóveis JK”.

Essa nova moda em matéria de música popular correspondia exatamente a um tipo novo (embora sociologicamente inevitável) de alienação não desejada das elites brasileiras, ao início de um processo de rápida industrialização, o mesmo que levava o Presidente Juscelino Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacionalista a fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas, para servirem à ocasião. [...]

Fôra dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram montar o novo tipo de samba à base de procedimentos da música clássica e de jazz, de vocalizações colhidas nas interpretações jazzísticas (Ella Fitzgerald) [...]

*Como os jovens de Copacabana se encontraram para essa realização é o que será contado na próxima sexta-feira em um histórico da bossa-nova em que se mostrará como nasceu esse nome, quem foram os precursores, como tomou corpo, quais os seus componentes, quais as suas produções, qual a sua situação no momento e o que representa na realidade sociológica esse movimento cujos cantores - como Silvinha Teles - chegam a ir gravar diretamente nos Estados Unidos a sua música brasileira (em itálico no artigo). [TINHORÃO, J. R. Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, *Lições do Samba* (XIII), p. 4, Sexta-feira, 23 mar. 1962].*

No último parágrafo do artigo, a expressão “sua música brasileira” aparece em itálico de maneira a colocar em questão a brasilidade da bossa nova. Também, já começam a surgir as críticas devido às gravações de álbuns por parte de cantores da bossa nova nos Estados Unidos. O jornalista anuncia que “na próxima sexta-feira” mais detalhes a respeito do gênero serão descritos em sua coluna. No artigo escrito na semana seguinte, Tinhorão enfatiza já em seu título - *Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova por caminho do jazz* - e em seu primeiro parágrafo em que menciona Antônio Carlos Jobim, a ideia de que a bossa nova nasce pela influência do jazz.

*Os fundadores do movimento denominado bossa nova chegaram à música popular pelo caminho do jazz ou - como no caso de Antônio Carlos Jobim - pelas frustrações das ambições do campo da música erudita. [TINHORÃO, J. R. Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova por caminho do jazz, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, *Lições do Samba (XIII)*, Caderno B, p. 3, Sexta-feira, 30 mar. 1962]*

Além das características estéticas que poderiam causar polêmicas por parte dos “puristas do samba”, a bossa-nova também provoca discussões por ser um gênero oriundo das classes brancas e mais privilegiadas financeiramente da Zona Sul do Rio de Janeiro ao passo que o samba, considerado o representante da identidade nacional, é fruto da criação das classes populares dos morros cariocas compostas, em sua maioria, por uma população negra e mestiça. No artigo *Bossa Nova em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas de 1962*, Tinhorão compara por meio de fotos e palavras, o grupo que também chama de bossa nova formado no bairro de Vila Isabel com Noel Rosa em 1930 e a bossa nova de 1962 composta pelos jovens da classe média da Zona Sul carioca. O jornalista considera que a diferença entre os dois grupos revela-se no contato que os primeiros tiveram com os “que detinham a chave folclórica” que estavam situados nos morros da cidade.

*Essa promiscuidade vitalizadora – desaparecida principalmente em Copacabana, depois de 1945 com a invasão dos edifícios de apartamentos - permitia aos môços filhos de família desde as brincadeiras de infância – entrar em contato com os meninos filhos de pobres – os pretos e mestiços, que, afinal, detinham, por assim dizer, a chave folclórica das festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos (que já se transformavam àquela época em escolas de samba), e, finalmente, o próprio samba [TINHORÃO, J. R., *Bossa Nova em 1930 pode indicar caminho do povo aos**

bossas novas de 1962, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Cad. B, *Lições do Samba XVII*, 6ª feira, 27 abr. 1962].

*Não seria uma solução para os rapazes mais bem intencionados da atual bossa nova romperem com as barreiras de classes, aproximando-se dos compositores populares, como eles alijados do rádio e do disco pela mediocridade comercial? Quem sabe, então, poderíamos conhecer esta coisa revolucionária que seriam os sambas de duplas como Carlinhos Lira e Néelson Cavaquinho, João Gilberto e Cartola, Tom Jobim e Ismael Silva etc. até a promoção comercial nas fábricas adoram novidades – a iniciativa não deixaria de ter sua atração, podendo o 1º long-play registrando a experiência chamar-se, por exemplo, A Bossa de Todos os Tempos – Samba para Velhos e Meninos. Fica a sugestão [TINHORÃO, J. R., Bossa Nova em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas de 1962, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Cad. B, *Lições do Samba XVII*, 6ª feira, 27 abr. 1962).*

Segundo Tinhorão, a crescente urbanização do Rio de Janeiro, no início do século XX, teria provocado o afastamento entre os moradores do “asfalto” e os habitantes do “morro”. No trecho acima, o jornalista sugere que uma possível solução que considera “revolucionária”, por “indicar o caminho do povo aos bossas novas de 1962” - como o título do artigo anuncia - estaria na aproximação dos artistas do samba e os da bossa nova para a composição de sambas em parcerias. Esta aproximação “revolucionária” entre povo e elite estaria remetendo à ideia de “revolução” que, como visto, permeará o pensamento das esquerdas brasileiras ao longo de toda a década de 60. Os trechos acima anunciam o início do debate a respeito do gênero que se intensificará, quando a bossa nova atravessa as fronteiras nacionais no final de 1962, como veremos na próxima parte.

Nesta parte, pudemos observar que as composições sinfônicas de Tom Jobim nos anos que antecedem a bossa nova, que orquestram e musicam o “carnaval” em *Orfeu do Carnaval*, o “Rio de Janeiro” em *Sinfonia do Rio de Janeiro* e Brasília em *Sinfonia de Brasília*, denotam as mudanças que ocorrem naquela década tanto a nível local como nacional: os diálogos entre o morro e o asfalto, a favela e a zona sul, a ideia de tradição e o moderno, a transferência da capital Rio de Janeiro para Brasília (Figura 3). A bossa nova surge em meio a estas mudanças e diálogos, além dos diálogos internacionais de fora para dentro e

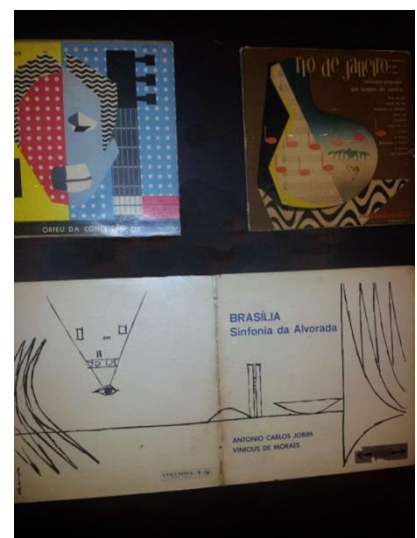


Figura 3 - Exposição dos LPs *Orfeu da Conceição*, *Sinfonia do Rio de Janeiro* e *Brasília Sinfonia da Alvorada*. IACJ, Rio de Janeiro, 2013

de dentro para fora do Brasil. Assim, naquele período, a bossa nova era vista por alguns como a continuidade do samba através da noção de “bossa” e por outro lado, podia ser percebida como uma ruptura em relação ao samba representante da “autenticidade” e “tradição”. A discussão de Tom e Vinicius, para o jornal literário *Para Todos*, sobre a “autenticidade” da música popular brasileira e a visão dos “puristas do samba”, acontece em 1956, quando a peça *Orfeu da Conceição* havia sido apresentada no Teatro Municipal naquele mesmo ano. Desta forma, já antes da eclosão da bossa nova, o samba era defendido enquanto representante da “tradição brasileira” em contraposição aos gêneros estrangeiros que entravam no mercado brasileiro. A posição de Tinhorão em sua coluna *Primeiras Lições do Samba* vem reforçar esta ideia através da eclosão da bossa nova que é vista como ruptura rítmica e social, ao ser comparada com o samba. Percebe-se como por trás do debate em torno da música popular, e no caso, das críticas em relação à bossa nova, há questões raciais, regionais, sócio-econômicas e político-ideológicas que devem ser consideradas, como será abordado a seguir.

2. 4 A BOSSA NOVA *ENTRE DUAS VISÕES*: O BRASIL E O EXTERIOR

2.4.1 Bossa nova no Carnegie Hall

Em seu estudo *Bossa Nova e Crítica: polifonia de vozes na imprensa* (2006), Liliana Harb Bollos mostra como as críticas musicais se desenvolvem no Brasil na imprensa escrita e tem como foco as críticas que são realizadas a favor e contra a bossa nova. Bollos pesquisa três momentos da crítica em relação ao gênero: o lançamento dos LPs *Canção do Amor Demais* e *Chega de Saudade* em torno de 1958, o show no Carnegie Hall em 1962, quando a bossa nova passa a ter repercussão internacional, e as críticas pós-show Carnegie Hall. A pesquisa da autora revela que as opiniões contra e a favor do gênero teriam se intensificado na imprensa a partir do momento em que a bossa nova atinge o mercado internacional. Como abordado no primeiro capítulo, são recorrentes os casos de manifestações musicais brasileiras que obtiveram sucesso ao atravessar as fronteiras nacionais como no caso de Pixinguinha ou da cantora Carmen Miranda, mas que foram criticadas em função de uma visão que tem como base a idéia de “autenticidade” associada ao “nacional” percebido em contraposição ao elemento “estrangeiro” ou

“internacional”. Também, como visto na parte anterior, a obra de Tom Jobim tem sua primeira divulgação no exterior através do filme *Orfeu Negro* que, ao atravessar as fronteiras brasileiras, teria recebido críticas no Brasil. Da mesma forma, como veremos nesta parte, a bossa nova passa a ser acusada de se afastar da noção de “tradição brasileira” e de se submeter ao imperialismo americano. Como ressalta Bollos, a relação com o exterior é que teria intensificado as críticas em relação ao gênero. Esta constatação da autora confirma e reitera a relevância de se ter como base o estudo das simbologias associadas à ideia de *identidade brasileira* para compreender as associações simbólicas que se encontram como pano de fundo ou por trás destas críticas como o presente trabalho se propõe a realizar. Ao passo que Bollos, por se situar dentro do quadro de estudos de Comunicação e Semiótica, tem como foco o exame do desenvolvimento da crítica musical no Brasil, trata-se no presente trabalho de entender o pano de fundo com respeito à questão da *identidade brasileira* que se encontra por trás destas críticas.

A projeção da bossa nova e sua exportação como produto cultural brasileiro ao mercado internacional revela-se interessante para se pensar a relação do Brasil com o exterior, em especial, os Estados Unidos e as simbologias que se encontram por trás desta relação. Se a Europa, principalmente através da França, representa para o Brasil o espelho rumo ao ideal civilizador, na década de 50 os Estados Unidos passam a ocupar este lugar de “referência”, sobretudo após a política de boa vizinhança (*Good Neighbor Policy*) que se desenvolve entre Brasil e Estados Unidos entre 1933 e 1945. Apesar do fim oficial desta política, os intercâmbios culturais continuam nas décadas de 50 e 60. No plano da música, uma série de expedições musicais ocorrem por parte de músicos jazzistas americanos enviados pelo Departamento de Estado norte-americano ao Brasil. A bossa nova começa a ser descoberta e apropriada por estes músicos, tais como o guitarrista Charlie Byrd ou o flautista Herbie Mann, que a apresentam ao mercado norte-americano. O álbum *Jazz Samba*, produzido por Creed Taylor pela gravadora americana Verve e lançado nos Estados Unidos em abril de 1962, é resultado de uma parceria entre Charlie Byrd e o saxofonista Stan Getz, que interpretam canções da bossa nova como *Samba de uma Nota só* e *Desafinado* de Antonio Carlos Jobim. Outro exemplo de aproximação, no plano musical, entre as duas nações é o show realizado no Carnegie Hall em novembro de 1962 - conhecido como *Bossa Nova Festival* ou

Bossa Nova At Carnegie Hall - em que foram convidados um grande número de artistas brasileiros representantes da bossa nova, incluindo Tom Jobim. O show teria sido idealizado pelo produtor da Audio Fidelity Records, Sidney Frey, que tinha como objetivo apresentar a bossa nova ao mercado americano. Frey teria entrando em contato com o consulado brasileiro em Nova Iorque e os gastos foram divididos entre o Itamaraty e a Varig, que financiaram 50 passagens aéreas, além do apoio da representação do Instituto Brasileiro de Café, em Nova Iorque (CABRAL, 2008, p. 165). Após o concerto na famosa casa de espetáculos de Nova Iorque, ocorreu uma apresentação no Village Gate, tradicional casa de jazz nova-iorquina seguida de um show no Lisner Auditorium em Washington.

Como assinalado, de acordo com a pesquisa realizada por Bollos, as críticas em torno da bossa nova se desenvolvem de maneira mais intensa quando o gênero passa a ser divulgado no mercado americano, sobretudo a partir da data em que ocorre o show no Carnegie Hall. Segundo a autora, o “fenômeno bossa nova” provoca o surgimento de uma crítica musical sobre música popular, que se constitui no Brasil a partir da crítica de música erudita que, por sua vez, emana das críticas literárias que se desenvolvem na primeira metade do século XX. Desta forma, quando surge a bossa nova, a crítica de música popular é quase inexistente e incipiente no que se refere a conhecimentos musicais (BOLLOS, 2010, p. 237). A autora ressalta que problemas técnicos marcaram a organização do evento, o que, no entanto, não significou um fracasso para os artistas que foram muito aplaudidos e ainda chamados para a realização de outras apresentações em Nova Iorque e em Washington que também foram pouco divulgadas pela crítica (*ibidem*, p. 189). Também, em telegrama enviado por Aloysio de Oliveira a Tom Jobim em 18/11/1962, o produtor informa Tom sobre as condições ruins do concerto mas sobre a necessidade de sua presença por meio das palavras “Conditions are not ideal. Concert will go with people present. Feel you and Joao should come anyway. Wire me. Hotel Diplomat. Aloysio” (Figura 4).



Figura 4 – Telegrama enviado de Nova Iorque por Aloysio de Oliveira a Tom Jobim - 18/11/1962 - Exposição IACJ, 2013

Eis alguns títulos de artigos publicados a respeito do show, coletados para a presente pesquisa, que exemplificam a reação negativa da crítica em relação ao evento: no *Correio da Manhã*, é publicada a matéria *Bossa nova fracassou nos EUA: cantinela monótona*¹³; o artigo do jornal *O Globo - Prejudicado pela Desorganização o Concerto de Bossa Nova em Nova York* - descreve o evento através dos subtítulos: *Os Artistas Não Convenceram / Desorganização Geral/ Espetáculo Escolar*¹⁴; no *Diário de Notícias*, é publicado o artigo *Carnegie Hall não aplaudiu*¹⁵. Nota-se a negatividade manifestada pelas palavras que descrevem o evento: “fracassou”, “monótona”, “prejudicado”, “não convenceu”, “desorganização”, “espetáculo escolar”, “não aplaudiu”. Também, a revista *O Cruzeiro* publica a matéria *Bossa Nova desafinou nos EUA*, que havia sido enviada de acordo com as informações do cubano Orlando Suero. Segundo Elizabeth Lorenzotti, em seu livro dedicado à trajetória de *Tinhorão – Tinhorão, O Legendário-*, Suero era um *stringger* em Nova Iorque que havia sido contratado pela revista para enviar informações a respeito do show. No entanto, descobre-se que a responsabilidade pelo texto era do copidesque da revista, José Ramos Tinhorão, que já tinha fama de se posicionar contra a bossa nova e que se baseou apenas nas informações de Suero sem ter enviado um jornalista para cobrir o evento (2009, p.135).

O estudo de Bollos mostra como os jornalistas brasileiros divulgaram notas a respeito de um suposto “fracasso” dos artistas brasileiros no show no Carnegie Hall, sem terem estado presentes no evento para confirmar a veracidade desta informação. Bollos resume a reação da crítica em relação ao movimento e enfatiza que surge, com o show no Carnegie Hall, uma “crítica opositora que julgou mal o concerto”:

Acreditamos que no primeiro momento, a crítica ainda estava curiosa em conhecer a estética musical, embora tenha havido pouquíssimos textos na época, não havia uma crítica negativa forte. Esta, se formou com a proximidade do “Festival de Bossa Nova” no Carnegie Hall. A partir de então, houve, de imediato, uma crítica opositora que julgou mal o concerto, embora realmente tenha havido muitos problemas de produção, e a notícia tenha, de fato, se espalhado rapidamente. O curioso é que a crítica desfavorável, que não esteve presente ao Carnegie Hall, buscou no jornal *New York Times* o conteúdo de seus textos. De fato, tudo que tivemos, por esse lado, foi uma repetição das mesmas palavras do crítico John Wilson

¹³ *Correio da manhã*, 23/11/1962, autor desconhecido, Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim

¹⁴ *O Globo*, Isaac Plitcher, 21 de novembro, 1962

¹⁵ *Diário de Notícias*, 1ª Seção, p. 10, Sábado, 01/12/1962

em vários jornais, acarretando, com isso, uma tomada de posição da crítica mais aberta àquela música, que só aconteceu depois que o jornalista Sylvio Tullio Cardoso publicou suas críticas do acontecimento ao qual estava presente, a partir do dia 28 de novembro [*idem*, 2006, p. 221].

Também nesta mesma data, em 28 de novembro de 1962, o jornal *Correio da Manhã* publica em sua capa a matéria *No caminho do Carnegie Hall*, de Julio Hungria:

O fracasso da bossa nova no Carnegie Hall não é definitivo. As notícias do concerto do dia 21 colocam o prestígio de nossa música no exterior num momento difícil e esta não será a hora de abandoná-la. A permanência, afinal, de alguns nomes da música brasileira moderna nos Estados Unidos (mesmo depois do concerto) para cumprir alguns contratos, é a melhor ressalva. [...] No mais, a música brasileira continua, de qualquer forma, a ser um grande veículo de propaganda para o nosso país, quando o seu ramo moderno vai mesmo assim vencendo (os discos estão aí para provar) em todo o mundo (vide a bossa nova de Sasha Distel na Europa). [...]

*A colaboração eficiente e sem frustrações tem sido (a turma da bossa nova reconhece) a do cronista Sylvio Tullio Cardoso (participou como jornalista da nossa delegação ao Carnegie Hall) que está sendo um dos reais responsáveis pelo número de gravações da bossa nos Estados Unidos, através dos seus contatos com artistas e jornalistas (norte-americanos) [HUNGRIA, J. No Caminho do Carnegie Hall, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2º caderno, Ano LXII, No 21.368, RJ, Quarta-feira, 28 nov. 1962].*

O show no Carnegie Hall marca a entrada da bossa nova e dos compositores brasileiros do gênero no mercado norte-americano. A partir deste momento, muitos artistas que haviam se apresentado no Carnegie Hall seguem suas carreiras também nos Estados Unidos como é o caso de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim. Novos olhares surgem sobre o gênero e esses artistas agora *entre* dois mundos, *entre* dois universos simbólicos. Julio Hungria menciona as inúmeras gravações de bossa nova que estavam sendo realizadas nos Estados Unidos como mundo afora, por exemplo na França com Sasha Distel, de tal forma que “formar uma pequena discoteca de bossa nova gravada nos Estados Unidos já não é um grande problema para o discófilo interessado”. O autor também destaca que *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça já tinha mais de dez versões naquela época. Se as diferentes gravações das canções de Tom Jobim e de outros compositores que seguiram suas carreiras nos Estados Unidos como Sérgio Mendes ou João Gilberto, levavam ao sucesso internacional de suas composições, por outro lado, estas gravações recebiam, em muitos casos, novas versões de letras nos diferentes idiomas gravados e uma mudança de estilo que engendrava a associação da música a outras categorias e classificações. Nos Estados Unidos, a bossa nova

passa a ganhar contornos que por um lado, possibilitam o sucesso das canções e de seus compositores mas que por outro lado, provocam um afastamento, em muitos casos, de suas versões originais. Já no Brasil, Julio Hungria se refere ao “momento difícil” vivido pelo país naquele momento. A bossa nova podia ser vista como uma possibilidade de “prestígio”, ao representar de maneira positiva o país no exterior, e por outro lado, simbolizar o “entreguismo” ou submissão ao imperialismo norte-americano segundo a visão da ala da esquerda-nacionalista que se desenvolve mais assiduamente naquele período. Se as percepções e recepções em relação à bossa nova são pautadas em uma visão mercadológica nos Estados Unidos, no Brasil, pode-se dizer que paira uma visão político-ideológica sobre as críticas que se manifestam sobre o gênero e à música popular brasileira como um todo e sobre os artistas que constituem suas carreiras *entre* o Brasil e o exterior, “lá” e “aqui”, “aqui” e “lá”. Desta forma, ao ultrapassar as fronteiras nacionais, a bossa nova e a obra de Tom Jobim ganham diversos contornos que engendram novos olhares sobre o gênero tanto no Brasil como no exterior. Estas diferentes percepções que se desenvolvem a partir de ângulos ou universos simbólicos distintos serão expostas a seguir.

2.4.2 Uma visão político-ideológica no Brasil

É importante compreender que a década de 1960 corresponde a um momento de mudanças políticas e de crescente politização da sociedade brasileira. Após o governo JK de 1956 a 1960, ano em que a capital foi transferida para Brasília com sua inauguração, Jânio Quadros é eleito Presidente da República. No entanto, em agosto de 1961, 9 meses após sua eleição, Quadros renuncia e João Goulart assume o governo. O Brasil encontrava-se naquele período, após o governo de JK que havia inflacionado o país com suas reformas e a construção de Brasília, em uma crise social e econômica. Assim, naquele ano, um plano de *Reformas de Base* foi colocado em ação na tentativa de superar a crise. O tema da mudança social do país continuava no pensamento social brasileiro que se desenvolve naquela década que se caracteriza por uma efervescência política bem como por uma ideologia nacionalista. O pensamento marxista, que se consolida no meio intelectual em

ligação com o PCB (Partido Comunista Brasileiro) já a partir dos anos 50, representa o ponto de vista de um movimento internacional no contexto de guerra fria que o mundo vivia naquela época. A esquerda brasileira era ligada a células internacionais do movimento esquerdista e os conceitos eram em muitos casos importados. Assim, a questão do nacional não era sempre bem resolvida ou equacionada pela esquerda brasileira de tal forma que a categoria “nacional” era acionada de maneira instrumental em oposição ao “estrangeiro” ou “internacional” representado especialmente pelo imperialismo americano que devia ser enfrentado. Por outro lado, a esquerda brasileira também se dedica à construção de um pensamento destinado ao contexto específico brasileiro que gira em torno da questão da condição periférica ocupada pelo Brasil a nível global abordada pelos isebianos na década de 50, como destacado no capítulo anterior. Os ideais teorizados pelo ISEB, retomados pela esquerda-nacionalista, visam a transformação da condição periférica do país, o que estaria refletindo a auto-representação do Brasil em relação aos outros países e a ideia de dependência cultural que por sua vez é associada ao conceito de alienação. A música que se desenvolve naquele período reflete as tensões político-ideológicas que se manifestavam em relação às questões sociais e econômicas que acompanhavam a sociedade brasileira e que se intensificam naquele momento crítico da política brasileira. O pensamento da esquerda brasileira corresponde ao pano de fundo das críticas que se expressam quanto à suposta “não-brasilidade” ou “não-autenticidade”, “alienação” e “dependência cultural” da bossa nova, sobretudo, após sua repercussão no exterior.

No início da década de 60, uma série de movimentos que reuniam intelectuais da esquerda foram criados tais como o Movimento de Cultura Popular no Recife e o Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro, mais conhecido como o CPC da UNE (União Nacional de Estudantes). O CPC ilustra a aproximação do meio artístico e do meio intelectual no que se refere ao pensamento sobre a elaboração de uma arte em ligação a questões socioeconômicas pensadas a partir de um viés político-ideológico. Neste sentido, os ideais políticos teorizados pelos isebianos são retomados pelo CPC que agrupou artistas e intelectuais de diversas áreas como teatro, cinema, música, literatura, artes plásticas assim como líderes estudantis que tinham como objetivo a defesa da cultura popular através de uma consciência popular que devia ser desenvolvida como premissa para a libertação nacional. O

“manifesto do CPC”, redigido por Carlos Estevam, sociólogo do ISEB que se torna o primeiro diretor do CPC, alegava que todo artista “burguês” comprometido com as causas nacionais e populares, deveria abandonar o “seu mundo” para fazer parte do povo, pois “ser povo” era uma opção. A arte da elite era considerada superior à arte popular do ponto de vista formal e estético¹⁶. No entanto, o que devia ser priorizado era o veículo ideológico de conteúdo nacionalista, de tal forma que a dimensão político-ideológica se sobreponha à questão estética¹⁷. Baseados nos ideais isebianos que associam os conceitos de dependência cultural e alienação em oposição aos elementos “popular” e “nacional” que se apresentam como duas faces da mesma moeda, o CPC tem como foco, por um lado, a luta contra uma suposta *falsa cultura* que leva à busca pela “autenticidade” que seria sinônimo de independência e por outro lado, um projeto que visa a defesa da cultura popular que seria sinônimo desta almejada “autenticidade”. O seguinte trecho do poeta Ferreira Gullar, um dos diretores do CPC, retrata a visão de “cultura popular” promulgada pelo CPC.

A cultura popular é, em suma, a tomada da consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender o analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. [...] É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e conseqüentemente no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária. [1965, p. 3 e 4].

Nota-se a aproximação que Gullar estabelece entre a noção de “cultura popular” e a “consciência revolucionária” que era exigida por parte dos artistas. Ao comentar este trecho, em seu estudo *Cultura Popular: do folclore ao patrimônio* (2009), Gilmar Rocha afirma:

Se, antes, a cultura popular associada ao folclore visava à construção da nação, agora ela se aproxima da ideia da revolução. No extremo, tal postura

¹⁶ Neste sentido, Ortiz afirma que algumas observações do CPC são etnocêntricas por desconsiderarem a qualidade estética e artística da arte do povo.

¹⁷ Sobre o projeto de construção de uma arte mais politizada do que estética, Maria Lúcia Segall (*Ibid.* Ref.10) conota a não-adequação do conteúdo abordado pelos artistas intelectuais que promovem este projeto em relação a realidade que era assimilada pelo povo (*apud* BOLLLOS, 2010, p. 232). Também neste sentido, Gilmar Rocha ressalta a exclusão do povo, “principal ator social deste drama”, no que se refere a este projeto que se propõe a ser porta-voz do popular sem, no entanto, incluí-lo.

significava que a cultura popular, vista como expressão das classes subalternas, era portadora de uma cultura “autêntica”, “pura” e, portanto, menos corrompida [2009, p. 227].

Rocha enfatiza que esta visão tem como base a valorização da “expressão das classes subalternas” que seriam detentoras da “cultura popular” “autêntica” e “pura” e “menos corrompida”. Ainda segundo o autor, o conceito de cultura popular passa a ser concebido a partir de uma visão classista.

No Brasil, o Marxismo teve papel hegemônico no contexto político-cultural dos anos 60, embora não fosse homogêneo. As diferenças de posições entre os intelectuais da época, por exemplo, entre gramscianos e frankfurtianos, ou mesmo no interior do “movimento cepecista” como mostra Garcia (2007), não impediu uma convergência de interesses em torno da ideia de revolução. O próprio conceito de cultura popular ganhou um caráter classista identificado com o operário [*ibidem*, p. 225].

Seguindo esta linha no plano da música, alguns compositores bossanovistas passam a se dedicar a uma música que estaria constituindo uma “bossa nova nacionalista”, que visava um engajamento político e que estaria se contrapondo à “bossa nova intimista” considerada “alienada”. No entanto, não é possível demarcar estas duas correntes (GARCIA DE SOUZA, 2002, p. 99). Para Napolitano, nos anos 1962 e 1963 marcados pelo “acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sócio-políticos no Brasil”, a demarcação entre uma bossa nova “jazzística” e uma bossa nova “nacionalista” mais “ligada à tradição do samba”¹⁸ fez-se necessária, sobretudo após o show no Carnegie Hall,

Ao mesmo tempo que se abria um amplo mercado de trabalho para os artistas brasileiros, em nível mundial (a maioria dos artistas citados seguiram sua carreira no exterior), criou-se um polo de conflito entre aqueles artistas que se pensavam comprometidos com a afirmação de uma cultura nacional. O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sócio-políticos no Brasil, durante o governo de João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo, porém, um dilema: era preciso rejeitar a bossa nova, sem rejeitar a bossa nova. Inegavelmente, a bossa

¹⁸ O pensamento cepecista se aproxima do de Tinhorão, segundo o qual o caminho para uma consciência nacional se dá pela aproximação com o povo, que detêm o “resíduo da tradição” e então a “cultura autêntica” (TINHORÃO, 1966). No entanto, esta aproximação entre sambistas e bossanovistas será criticada por José Ramos Tinhorão, por representar, segundo o crítico, uma expropriação cultural por parte da classe média do material autêntico da música popular produzido pelas camadas populares (Tinhorão, 1966). Tinhorão afirmou que se tratava de mais um exemplo de expropriação cultural, pois a bossa nova queria buscar, no contato com os sambistas, novos materiais. Desta forma, mesmo os artistas que integraram o material folclórico e popular nas suas obras, em muitos casos, não se enquadravam nos limites do Manifesto CPC (NAPOLITANO, 2000).

nova era um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto, era preciso demarcar uma bossa nova jazzificada de uma “outra” nacionalista, ligada à tradição do samba. Após o show do Carnegie Hall, essa questão se transforma no grande impasse da música popular renovada [NAPOLITANO, 1999, p. 178].

O autor faz referência ao “grande impasse da música popular renovada” que devia “rejeitar a bossa nova” sem rejeitá-la. Afinal, a bossa nova obtinha sucesso junto ao meio da juventude universitária assim como no meio musical que mais tarde se constituiria com a sigla MPB, como veremos mais adiante. Carlos Lyra, conhecido por canções que representam uma bossa nova mais “intimista”, ocupa o papel de principal integrante do grupo da “bossa nova nacionalista”, que passa a se associar ao CPC (GARCIA DE SOUZA, 2002, p. 99). Alguns eventos marcam o engajamento e a politização da bossa nova como em 1962, logo após a apresentação no Carnegie Hall, a *I Noite da Música Popular* que reuniu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro músicos da “velha guarda” como Pixinguinha e a escola da Portela e compositores representantes da “modernidade” como Vinicius de Moraes. Logo após o golpe militar de 1964, o show *Opinião*, produzido por integrantes dos CPCs, apresentava em seu elenco Nara Leão, ícone feminino da bossa nova, junto a João do Vale e Zé Keti, considerados representantes da “tradição do samba”. “A partir do sucesso de *Opinião*, sobretudo, o samba “autêntico” e os ritmos regionais “folclóricos” passaram a definir o ideal de criação musical, permanecendo assim até, pelo menos a consolidação dos festivais da canção, como espaço privilegiado do debate musical (NAPOLITANO, 2010, p. 82).

Percebe-se que a “bossa nova nacionalista” se constitui através da associação com gêneros, ritmos, sonoridades e artistas que eram considerados representantes da “tradição” do samba, do folclore ou da música regional. A aproximação com esta ideia de tradição estaria por sua vez associando estes músicos à noção de “popular” que por sua vez remete à ideia de “autenticidade” em contraposição às noções de “estrangeirismo” e “dependência cultural”. O “popular” visto como sinônimo de “autêntico” constitui a outra face do “nacional”. Nesta ligação com o elemento “popular”, haveria uma ideia de engajamento político por meio de uma arte que se afastaria da noção de “alienação” à qual a bossa nova era associada. Assim, entre 1964 e 1965, o panorama musical brasileiro era formado por três correntes musicais que passaram a representar paradigmas que correspondiam à “canção engajada”, “que logo passaria a ser sinônimo de MPB” (NAPOLITANO,

2001, p. 106). A primeira corrente se manifesta na busca pela aliança com o samba “autêntico” nas vozes de Nara Leão, Elis Regina e Elisete Cardoso; a segunda se revela nas composições realizadas a partir de fontes musicais existentes através da obra de Edu Lobo que se inspira no material regional nordestino; e a terceira aparece nos afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinicius de Moraes (NAPOLITANO, 2010, p. 81 e 82). Estes exemplos de engajamento veiculados pela música com a finalidade de associação a temas de cunho social, seja por meio da aproximação com o samba, o folclore ou o regional, todos representativos de uma ideia de “tradição”, conotam algumas das produções musicais que constituem a sequência das trajetórias de alguns dos músicos pertencentes ao movimento bossa nova e outros artistas que começam a se destacar naquela década. O intelectual e músico Nelson Lins e Barros que pertence à UNE, afirma que naquela época muitos compositores se preocuparam com a “autenticidade” da arte popular em relação à indústria fonográfica brasileira, fortemente influenciada pela música comercial norte-americana. Para o autor, apesar das influências do jazz, que podem ser consideradas benéficas para a bossa nova, esta última corresponde a um projeto nacionalista em contraposição aos gêneros estrangeiros. A possibilidade de aliança entre o aspecto estético e o nacionalismo na música é enfatizada por Lins e Barros que faz menção a “Carlos Lyra [que] procurava soluções no teatro. Tom, na música sinfônica, à maneira de Villa Lobos. Vinicius e Baden, no folclore baiano (...)” (*apud* GARCIA DE SOUZA, 2002, p. 194). Tom Jobim é incluído no grupo de compositores que estariam, naquela época, buscando soluções de “autenticidade” para a música brasileira. No entanto, a obra de artistas que prosseguem suas carreiras no mercado americano como Tom Jobim, João Gilberto e Sergio Mendes passam a ser dificilmente associadas à noção de identidade brasileira que deveria ser almejada para a arte na intenção de aproximação com o “popular” ou “autêntico” que levaram à produção de uma arte politizada e engajada. O impasse no qual se encontrava a bossa nova também se expressa nas percepções em relação a estes músicos que passam a ser relacionados às noções de “antipopular” e “entreguismo”, diferentemente de Vinicius de Moraes que continua a ser associado a uma música nacional, como constata Napolitano na seguinte afirmação:

Para João Gilberto e Tom Jobim, o *show* [no Carnegie Hall] marcou a entrada no mercado norte-americano, de início tumultuado, mas que acabou

consagrando esses músicos no exterior, onde desenvolveram boa parte de sua carreira. Mas esse aspecto também trazia consigo uma situação paradoxal: os dois “fundadores” da bossa nova acabaram, em certa medida, entrando para o *index* dos artistas e intelectuais mais nacionalistas, como exemplo de bossa nova antipopular e “entreguista”. Dos “pais fundadores”, só Vinicius de Moraes conseguiu manter seu prestígio intacto junto aos nacionalistas de esquerda, sendo um dos arautos da “nacionalização da bossa nova”, a partir de 1962 [NAPOLITANO, 1999, p. 178].

Estas visões que afastam os artistas que constituem suas carreiras no exterior de uma ideia de “autenticidade” e “tradição” decorrem, segundo o autor, das diversas correntes da esquerda-nacionalista brasileira que se desenvolviam naquele período.

Portanto, sob o leque de influências do mesmo PC [Partido Comunista], mesmo sem uma vinculação orgânica mais direta (ao menos no caso da música popular), ocorreu, entre 1962 e 1963, o cruzamento de perspectivas radicalmente diferentes e que mais tarde iriam se degladiar na arena dos festivais: o “nacionalismo” e a “vanguarda” [NAPOLITANO, 1999, p. 180].

O debate entre “nacionalismo” e “vanguarda”, mencionado por Napolitano no trecho acima, que se expressa por meio da crítica musical brasileira que se desenvolve naquele período permite resumir as visões que se debruçam em torno da bossa nova no Brasil¹⁹. A primeira linha se baseia no pensamento político-ideológico da esquerda-nacionalista ao passo que a segunda reflete a corrente que pensamento da “vanguarda” que tem como foco o valor artístico da obra. No intuito de ilustrar e resumir este debate que opõe estas duas linhas de pensamento, serão colocadas em paralelo, nos próximos parágrafos, duas obras representativas de cada corrente, que foram lançadas no final da década de 1960, período que segue a eclosão da bossa nova: a obra *Música Popular: Um Tema em Debate* lançada em 1966 por José Ramos Tinhorão e o livro *O Balanço da Bossa* publicado em 1968 pelo poeta e crítico literário e musical Augusto de Campos²⁰.

Tinhorão constitui sua carreira como jornalista, crítico e pesquisador musical passando, a partir de 1951, por diversos veículos de comunicação do país: *Revista da Semana* (RJ), *Revista Guaíra* (PR), *Última Hora*, *Veja*, *Senhor*, *TV Globo*, *TV Rio*, *Correio da manhã*, *O Jornal*, *Jornal dos Sports*, *O Cruzeiro*, *O Pasquim* entre outros. A partir de 1953, torna-se redator e colaborador do caderno cultural do extinto *Diário*

¹⁹ Bollos sugere as denominações “corrente nacionalista” e “corrente de cunho estético” para classificar os dois grupos que representam a crítica musical brasileira da década de 60.

²⁰ Esta parte tem também como referência o estudo sobre as críticas a respeito da bossa nova que integravam minha Monografia intitulada *A Identidade Nacional na obra de Tom Jobim*, realizada na FAP (Faculdade de Artes do Paraná) em 2008.

Carioca e no final da década de 50, começa a exercer estas funções no *Jornal do Brasil* onde teve duas passagens. Na primeira, entre 1959 e 1962, o jornalista obtém uma coluna no Suplemento cultural do Caderno B, publicada em 1961 e 1962 na página de Sérgio Cabral, intitulada *Primeiras Lições de Samba* – uma tentativa de história da música popular no Rio, que é assinada no início por ambos. A segunda passagem do jornalista pelo JB se dá entre 1975 e 1980 através da coluna *Música Popular*. De acordo com Luisa Quarti Lamarão que apresenta uma reflexão sobre as ideias expostas por Tinhorão nesta coluna em seu estudo *O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)*, “esses dois momentos de sua carreira marcaram sua fama de “maldito” no cenário cultural, pois contava sua versão singular da história da música popular brasileira, muitas vezes, para isso, criticava os artistas de maior sucesso do país” (2010, p. 270).

O livro *Música Popular: um Tema em Debate* corresponde à reunião dos artigos publicados em sua primeira coluna do JB *Primeiras Lições de Samba* já abordada na parte anterior. Como mencionado, o teor da crítica musical de Tinhorão tem como base em parte o pensamento folclorista, mas sobretudo suas convicções político-ideológicas pautadas nas lutas de classe e no nacionalismo. As críticas de Tinhorão à música popular brasileira correspondiam a um pretexto para abordar questões sócio-econômicas da realidade brasileira que refletem uma cultura política da época caracterizada por ideais nacionalistas e marxistas (LAMARÃO, 2010). O livro expõe as posições mais radicais do jornalista em relação à bossa nova e à música popular brasileira como um todo. O próprio título da obra que contém a palavra “debate” anuncia o tom polêmico da argumentação. O mesmo pode ser notado pela rubrica denominada “Problemas” sob a qual o debate em torno da bossa nova é apresentado.

Tinhorão denuncia declaradamente o gênero bossa nova caracterizando-o como o rompimento com a tradição musical brasileira. De acordo com o prefácio do livro, a evolução no campo da cultura só acontecerá no momento em que acompanhar a alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares. Até isto acontecer, Tinhorão seguirá alegando que as formas autênticas correspondem às mais atrasadas, como os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho e as não-autênticas às formas mais adiantadas como é o caso da bossa nova. Segundo o autor, “A história do samba carioca é [...] a história da ascensão social contínua de

um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos” (1966, p. 13). O surgimento das diversas vertentes do samba corresponde à gradativa apropriação do gênero pela classe média da população e o advento da bossa nova provém desta ascensão:

[...] ao correr da década de 30, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro por “samba de morro”, a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira), a camada mais acima descobriu o samba-canção, e finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox-blues [...]. Foi quando a coisa estava nesse ponto que apareceu a geração bossa-nova [TINHORÃO, 1966, p. 13].

Tinhorão considera que “o aparecimento da chamada bossa nova na música popular urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (1981, p. 22). Neste sentido, a bossa nova representava a «“expropriação” cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia industrializada, em relação ao povo “pobre e negro”» que constituem as classes populares detentoras das “legítimas tradições musicais representativas da nacionalidade” (TINHORÃO, 1981, p. 157). Em contrapartida, os jovens da “zona grã-fina de Copacabana”, onde nasceu a bossa nova, são, segundo o autor, “completamente desligados da tradição” (*ibidem*, p. 23). O caráter relacional e contrastivo da identidade brasileira em relação ao mundo imperialista representado pelos Estados Unidos naquela época aparece na afirmação do autor de que a bossa nova deriva da música norte-americana e logo, estaria se afastando definitivamente das noções de “autenticidade” e “tradição” que definiriam a identidade brasileira. Nota-se a visão dual do pensamento do autor que opõe tradição à modernidade, popular à elite, nacional à estrangeiro e portanto, “autêntico” à “inautêntico”. O crítico apresenta, no início de sua argumentação, alguns dos “papas da bossa nova”, segundo suas palavras - Johnny Alf, Antônio Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Baden Powell, Laurindo de Almeida, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lira – que são chamados de “americanos” em tom de acusação: “Para nós tudo que é bossa nova, seja Johnny Alf ou Bud Shank, é americano. Pois eles todos, que são americanos, que se entendam” (*ibidem*, p. 22). Algumas acusações são direcionadas diretamente a Tom Jobim como na descrição do compositor em que o autor também o acusa de americanizado: “Antônio Jobim: maestro (compositor

repetidamente acusado de apropriar-se de músicas norte-americanas, esconde o nome Antônio sob o apelido americanizado de Tom)”²¹ (*ibidem*, p. 18). Tinhorão alega que os componentes da bossa nova, “julgavam o tradicional ultrapassado e admiravam os costumes da camada equivalente à sua no país mais desenvolvido [Estados Unidos] (...)” (*ibidem*, p. 44). Esta admiração pelas tradições dos países mais desenvolvidos estaria representando uma desnacionalização. Desta forma, conclui que se trata de um “processo de aculturação” e que a bossa nova constitui um “samba híbrido” (*ibid.*, p. 28), chamando esta fase de “fase coca cola da música popular” (*ibid.*, p. 47), pois o gênero corresponderia a uma etapa do processo de alienação das classes médias dos países subdesenvolvidos. Nota-se como a crítica de Tinhorão associa a bossa nova às noções de “alienação” e “dependência cultural” fortemente questionadas, naquela época, pelos isebianos cujos ideais, apesar da extinção do ISEB com o golpe militar de 1964, têm importante influência sobre o pensamento da esquerda brasileira. Lamarão ressalta que “a escrita ácida de Tinhorão “põe o dedo na ferida” das esquerdas” (LAMARÃO, p. 289) e ainda,

De modo irreverente, Tinhorão conseguia colocar em pauta as principais reivindicações deste grupo da “esquerda ortodoxa” que reunia características nacionalistas com influências marxistas [...]. Acredito que seu discurso incrivelmente ácido representa bem uma importante parcela da esquerda brasileira, e evidencia que o período do regime militar foi marcado pela atuação de diferentes setores dentro da própria esquerda e também da direita [*idem*, 2010, p. 286].

Se, de um lado, Tinhorão representa a visão da esquerda-nacionalista daquele período, de outro lado, podemos observar a posição do poeta, ensaísta e crítico literário e musical, Augusto de Campos, que vem representar uma crítica de “cunho estético” ou as ideias da vanguarda artística e cultural. Augusto de Campos já fazia parte do grupo de vanguarda junto com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pingnatarí com quem lançou entre 1952 e 1962 a revista literária *Noigrandes* que teria dado origem ao grupo *Noigrandes* que iniciou o movimento internacional da Poesia Concreta no Brasil. Campos é conhecido por ser um dos criadores da Poesia Concreta no país. Na década de 1950, os irmãos Campos entraram em contato com as pinturas e esculturas concretas de São Paulo onde se tornaram integrantes do

²¹ Tom Jobim se defende em diversas entrevistas sobre a origem do apelido “Tom” que, segundo o compositor, ocorreu por acaso durante a sua infância quando sua irmã mais nova o chamava de Tom Tom.

grupo Ruptura, liderado pelo maestro Pacheco. Em 1956, Augusto de Campos adere ao grupo do MAMSP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e, participa de exposições internacionais da poesia concreta em Stuttgart, Alemanha e em Tóquio, Japão respectivamente em 1959 e 1960. Em 1963, o poeta se apresenta em Belo Horizonte na *Semana Nacional da Poesia de Vanguarda*. “Vanguarda”, “Ruptura”, “Moderno” são algumas das noções que refletem a trajetória de Augusto de Campos que interage em diferentes esferas artísticas e culturais do movimento de vanguarda das décadas de 1950 e 1960 no Brasil e no exterior. Uma de suas contribuições enquanto crítico musical é apresentada no livro *O Balanço da Bossa (1968)* que reúne comentários a respeito da bossa nova e de “outras bossas” que se expressam naquele período, por parte de musicólogos e críticos musicais tais como o maestro Júlio Medaglia e o pesquisador Brasil Rocha Brito. Trata-se de um grupo que detém conhecimento em música e que propõe uma crítica que se opõe à visão nacionalista e de “expropriação cultural”, como a sugerida por Tinhorão.

Augusto de Campos se dirige diretamente à crítica musical representada por Tinhorão que é acusado de estar buscando a afirmação de uma “música nativa”.

O problema de nossa crítica musical é que ela, frequentemente, é, tudo, menos musical. Críticos, como Tinhorão, escrevem com ignorância total da evolução musical [...] Considero impossível entender as transformações por que está passando a música popular urbana no mundo ocidental ignorando-se o que ocorreu em música a partir de Debussy, passando por Satie, Stravinski, Schoenberg, Webern, Varèse, e mais recentemente Cage, Boulez, Stockhausen. Por pura ignorância tais críticos se aferram a um reduto da música que pensam que é “nosso”, “nativo”, mas que em última análise é tributário da estética europeia do século XIX [...] [*ibidem*, p. 270].

Percebe-se que Campos coloca as palavras “nativo” e “nossa” entre aspas para mostrar como a ideia de autenticidade é ilusória, o que se resume na sua afirmação de que “é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes” (*idem*, p. 60). Nesta mesma linha, Brasil Rocha Brito enfatiza que “de longa data, a música brasileira incorpora recursos de origem estrangeira: italianos, franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc.” (2005, p. 25). As noções de autenticidade e tradição vistas sob o viés nacionalista são recolocadas em questão por este grupo de autores que defende ao mesmo tempo a brasilidade da bossa nova e seu valor enquanto representante da arte da vanguarda brasileira no exterior.

Em resposta às críticas sobre o suposto afastamento da bossa nova em relação à tradição, Campos tal como Rocha Brito e Júlio Medaglia buscam compreender a bossa nova como um gênero que alia tradição e modernidade e como uma manifestação que insere o Brasil a nível global. De acordo com Rocha Brito, não há, por parte do movimento bossa nova, uma ruptura em relação à tradição, mas ao contrário, um respeito aos valores do passado pois o gênero “não pode ser adverso a essa música [música tradicional brasileira] da qual provém” (BRITO, 2005, p. 26). Ao passo que Tinhorão assume que a nova batida da bossa nova é original, no entanto, corresponde à ruptura com a “tradição musical brasileira”, Campos afirma que a originalidade da batida criada por João Gilberto prova que a bossa nova não equivale ao jazz e ao contrário, passa a influenciar a própria música americana. A bossa nova “passou de “influência do jazz”²² à influenciadora do jazz” (*idem*, p. 60). Havia nesta época uma inexistência de música brasileira progressiva de tal forma que os jovens músicos eram então levados à prática do jazz. Com a bossa nova, as antigas *jam sessions* e o fascínio pelo jazz foram em grande parte substituídos e assim, “os jazzistas de antes é que se transformaram em alguns dos principais “bossa-novistas”” (*Ibidem*, p. 108). Júlio Medaglia alega que a bossa nova se baseia em elementos característicos da música popular urbana brasileira que a precedeu e assim, inaugura uma era de renovação da música popular brasileira ao mesmo tempo em que não nega a sua tradição musical. Há, segundo o autor, no Brasil, a possibilidade de coexistência do samba, gênero mais extrovertido e da bossa nova, mais intimista, “sem que a presença de uma implicasse na negação da outra [a bossa nova]” que é “representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro” (MEDAGLIA, 2005, p. 70).

A respeito da exportação da bossa nova para o exterior, ao passo que Tinhorão considera que trata-se de “entreguismo” e dependência cultural do Brasil em relação aos Estados Unidos, Campos ressalta que não se deve confundir a arte e os artistas norte-americanos com o sistema econômico daquele país (2005, p. 271). Sobre a crítica de Tinhorão, o autor relata em uma entrevista realizada em 1969 que “a tese de subserviência da música brasileira ao mercado exterior está furada a partir do advento da bossa nova” (CAMPOS, 2005, p. 269). O autor

²² Referência à canção *Influência do Jazz* composta por Carlos Lyra

argumenta que trata-se justamente do contrário: o advento do gênero teria sido “precisamente, o momento em que a música brasileira não se submeteu, deixou de exportar a matéria-prima do exotismo e passou a exportar produtos acabados da nossa indústria criativa” (*Ibidem*). Acrescenta que, de maneira geral, os movimentos internacionais se expandem dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos mas que a reversão deste processo é possível: os países menos desenvolvidos devem, ao importar a cultura dos mais desenvolvidos, utilizar a tecnologia superior destes países para transformá-la em produtos acabados com caráter próprio oriundo de sua própria cultura (esta visão estaria denotando uma semelhança em relação ao pensamento modernista). Segundo o autor, este teria sido o caso da bossa nova que foi exportada para os EUA após ser transformada em produto nacional com caráter próprio, fruto da criatividade dos artistas que compõem o movimento. Assim, de acordo com esta visão, a bossa nova representa um “espetacular “salto qualitativo” [...] em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos” (*idem*, p. 53)²³. Também, Medaglia considera que a bossa nova “se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior” (MEDAGLIA, 2005, p. 70).

No seguinte trecho, Augusto de Campos ressalta o sucesso da bossa nova no exterior e se opõe à “americanofobia” que vigorava na visão dos que acusavam a bossa nova.

Jobim impôs aos E.U.A o seu repertório original. João Gilberto nem ao menos canta em língua estrangeira: [...]. O sucesso da música brasileira no Exterior (e nos E.U.A em particular) é uma realidade. Querer negá-lo, por mera americanofobia, é o mesmo que querer pretender que a viagem da Apolo 10 à lua é truque fotográfico. E o resto é dor-de-cotovelo da TFM” (CAMPOS, 2005, p. 270).

Na citação acima, são citados João Gilberto e Tom Jobim que prosseguem suas carreiras no mercado americano e assim, passam a ser dificilmente associados, à ideia de *brasilidade* que tem por trás as noções de “tradição” e “autenticidade”. Nota-se como o ato de cantar em português e não em uma língua

²³ A visão da bossa nova como “salto qualitativo” será posteriormente retomada por muitos autores como os biógrafos Sérgio Cabral e Ruy Castro.

estrangeira era considerado uma possível prova de “autenticidade” que constituía um juízo de valor naquela época. O pensamento da esquerda-nacionalista que se desenvolve neste período no Brasil e que se intensifica em virtude do regime ditatorial que se instaura no país a partir do golpe de 1964, permite compreender o contexto político e intelectual no qual se insere a bossa nova e Tom Jobim nesta década. Assim, por trás das críticas em relação à bossa nova e a associação que pode ser feita indiretamente a Tom Jobim nestes anos de ditadura militar, encontra-se o pano de fundo teórico marxista que se desenvolve no meio intelectual e que se manifestam por ações políticas bem como artístico-culturais em contraposição ao governo. O desenvolvimento do pensamento das esquerdas e esquerda-nacionalistas na década de 60 reforça mais uma vez o elemento “tradicional” que é colocado em valor através das expressões oriundas das classes populares que estariam associadas ao “mestiço” ou “regional” no projeto de construção da nação e ao “operário” (ao “povo”), no projeto revolucionário. Uma ideia de “autenticidade” baseada na “tradição” é corroborada por estes pensadores que, além disto, enfatizam a ideia de que a “tradição” não pode conter elementos “estrangeiros”. Por trás destas visões duais, encontra-se a o cerne das interpretações e construções em torno da identidade brasileira, ou seja, a busca por um ideal de civilização representado pelo mundo civilizado europeu ou pelos Estados Unidos em paralelo ao anseio pela “independência” econômica bem como cultural em relação ao mundo “civilizado” ou ao imperialismo americano.

Naquele período, como ainda pode ocorrer hoje, apesar da obra de Tom Jobim ter sido muito mais ampla como veremos ao longo deste estudo, Tom era confundido com a bossa nova e as críticas em relação ao gênero indiretamente atingiam o compositor que era conhecido como um dos “papas da bossa nova”. Nesta associação com as críticas à bossa nova, Tom também é direta ou indiretamente tocado pelas críticas de cunho nacionalista em relação ao gênero que é considerado uma “ruptura”, “híbrido”, “alienado”. A visão “purista” de Tinhorão e de outros críticos, baseada nos conceitos de “autenticidade” e de “classe social” que engendram visões duais ou binárias que opõem nacional à estrangeiro ou cosmopolitismo à brasilidade, tradição à modernidade, popular à elite, rural à urbano, popular à erudito - é denunciada, como visto, por muitos autores, críticos musicais e por artistas e compositores como o próprio Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Em entrevista

concedida por Tom Jobim à revista *Manchete* em 30/10/1965, o compositor é questionado sobre a brasilidade da bossa nova. Tom afirma que as influências estrangeiras “sempre existiram” na música brasileira, mas que a bossa nova se apresenta como um “resultado [...] autenticamente brasileiro” ou ainda que “a bossa nova é um fenômeno cem por cento brasileiro”, pois depende da “velha geração” do samba. Desta forma, o compositor recoloca em questão os “antagonismos” que muitos tentaram estabelecer entre o samba e a bossa nova ou a “nova” e a “velha” geração.

MANCHETE – Há gente que insiste em alar na influência do jazz na bossa nova e vice-versa. Será que você poderia dar uma palavra final sobre este assunto

TOM – Nós temos uma atitude demasiadamente purista com relação ao samba. Quer dizer: estamos sempre dispostos a apontar influências estranhas, a dizer que isto ou aquilo não é nosso. Nos Estados Unidos o sistema é o do “venha a nós”. Aqui usa-se o sistema do “deixa pra lá”. Na América, a ordem é uma só: “É bom, pega!”. Aqui no Brasil houve muita confusão em torno da bossa nova, principalmente por causa dos atritos entre a nova e a velha geração. Mas a verdade é que a bossa nova dependeu de Dorival Caymmi, de Ari Barroso, de Pixinguinha, dependeu de todo mundo e nunca foi contra essa gente. Muita gente andou escrevendo em termos comparativos, tentando estabelecer antagonismos onde eles não existiam. Hoje mesmo o pessoal da bossa nova está cada vez mais buscando raízes no folclore, no samba da cidade, no samba de morro. A bossa nova é um fenômeno cem por cento brasileiro. Agora, quanto a influência do jazz, as influências sempre existem. O mundo se comunica. Antigamente, quando recebíamos grande influência francesa, Manuel Bandeira escrevia versos em francês e Vila Lobos escrevia valse, nas suas partituras, com “e”, em vez de “a”. Hoje, a nossa principal influência é americana. E é claro que o jazz se faz presente na música brasileira, assim como também estão presentes a polca e os ritmos africanos. Mas o resultado é autenticamente brasileiro. O sentido de harmonia que a meninada de hoje possui não dependeu apenas do jazz, mas também do Debussy e do Ravel que ela está estudando [autor desconhecido, Revista Manchete, O tom de Tom no jogo da verdade, p. 34-36, 30 out. 1965].

No trecho acima, Tom Jobim compara as visões que se debruçam sobre a bossa nova no Brasil e nos Estados Unidos. Se no Brasil há uma “atitude demasiadamente purista com relação ao samba” que engendra um “sistema do “deixa pra lá”, nas palavras do compositor, nos Estados Unidos “o sistema é do “venha a nós”” ou do “é bom, pega!”. Desta forma, nota-se como a bossa nova e a obra de Tom Jobim são percebidas de maneiras distintas nestes dois universos simbólicos. Na não-associação do gênero e da obra do compositor aos elementos que representariam o “popular” e portanto, “autenticidade” e “tradição”, o Brasil estaria abrindo um espaço para a apropriação destas expressões artísticas por parte do mercado fonográfico

norte-americano que já operava a partir de uma lógica aquisitiva de mercado a partir da valorização de um gênero como a bossa nova que ao atravessar as suas fronteiras nacionais se diferenciava dos gêneros, ritmos e sonoridades americanos que se destacavam naquela época nos Estados Unidos e no exterior, como veremos a seguir.

2.4.3 Uma visão mercadológica no mercado norte-americano

Nelson Lins e Barros, em seu artigo *Bossa Nova Colônia do Jazz*, redigido em maio de 1963 para a revista *Movimento* da UNE, chama o show no Carnegie Hall de “segundo nascimento da bossa nova”. O primeiro nascimento teria se manifestado com o álbum *Chega de Saudade* e canções como *Desafinado* como reflexo de um movimento de artistas jovens e o segundo quando esta primeira forma de bossa nova, ao atravessar as fronteiras nacionais, foi reelaborada pela indústria cultural norte-americana para ser reexportada para o Brasil e mundo afora [NAPOLITANO, 1999, p. 182]. No que se refere à entrada da bossa nova no exterior, é preciso considerar tanto a “política de boa vizinhança” e o processo de consolidação da bossa nova” no exterior quanto a “manipulação da bossa nova pela indústria fonográfica americana” (GARCIA DE SOUZA, 2002, p. 108). Ao ultrapassar as fronteiras nacionais, a bossa nova ganha novos contornos e desdobramentos que engendram novos olhares sobre o gênero tanto no Brasil como no exterior. No seguinte trecho do artigo escrito por Luiz Orlando Carneiro, o jornalista compara a bossa nova produzida no Brasil e a bossa adaptada ao gosto norte-americano.

Os músicos e compositores brasileiros de bossa nova, tendo à frente Tom Jobim, João Gilberto, Sérgio Mendes, Carlos Lira e Oscar Castro Neves, encorajados com a promoção, descobriram o Carnegie Hall, em discutidas apresentações. O que muita gente se esqueceu é de que os músicos e o público de jazz não apreciam, propriamente, a bossa nova em estado nativo, interpretada simplesmente pelos seus criadores como samba, mas sim o que ela representa como matéria-prima para a improvisação jazzística. [...]

Com o reencontro da bossa nova com o jazz os músicos de jazz brasileiro tiveram o seu primeiro importante lançamento no mercado nova-iorquino. [...]

Na última semana, os músicos de bossa nova, ou de Brazilian jazz, foram aplaudidos por 2 mil pessoas no Lisner Auditorium, em Washington, em concerto ao qual assistiu o Corpo Diplomático destacando-se a presença do embaixador soviético nos Estados Unidos, Dobrynin e do Secretário-Adjunto de Estado para Assuntos Interamericanos, Edwin Martin. Não há dúvida de

que, em 1962, a bossa nova reencontrou-se com o jazz e tornou-se assunto interamericano. [Jornal do Brasil, Luiz Orlando Carneiro, Jazz 1962 (II), 4ª feira, 12/12/62, Cad. B, p. 5].

Com o sucesso cada vez maior da bossa nova no exterior, o jornalista faz menção a um “reencontro da bossa nova com o jazz”. A palavra “reencontro” remete à ideia de que em sua origem, a bossa nova já teria passado por um “encontro” com o jazz, colocando em questão as noções de brasilidade e “autenticidade” do gênero. Em seu texto, a categoria “Brazilian jazz” ou “jazz brasileiro” passa a ser confundida com “bossa nova” quando se refere aos “músicos de jazz brasileiro” ou aos “músicos de bossa nova, ou de Brazilian jazz”. Outros desdobramentos da bossa nova no exterior, após o evento no Carnegie Hall, é revelado por uma pequena nota de jornal que destaca o sucesso de uma versão dançante da bossa nova nas casas noturnas de Paris.

Os jornais franceses diziam que nos locais noturnos mais elegantes de Paris, os seus frequentadores estão abandonando o “twist” para dançarem um novo bailado chamado “bossa nova”. Ninguém, fora de Paris, sabe que dança é essa, desconhecida até mesmo no Brasil onde nasceu o ritmo moderno da nossa velha música brasileira, por obra de Tom Jobim, Carlos Lira e outros. A colunista Carmem Tissier, por exemplo, escreve que Henry Fonda, que se encontra em Paris, dançou a noite toda a “bossa nova”, que lhe foi ensinada por Mel Ferrer. Françoise Sagan também dançou, ensinada por Sasha Distel, que qualificou a dança como uma espécie de “twist” sambado... [...] [“Bossa-Nova”, Pelas Ruas do Mundo, Diário de Notícias, Primeira seção, p. 13, 28 nov. 1962].

Também em 29/12/1962, em uma nota no jornal *O Globo* publicada por Louis Serrano para desfazer a visão de fracasso do show no Carnegie Hall, a versão dançante da bossa nova é mencionada pelo jornalista.

Voltando, ainda mais uma vez, a lembrança para os meus dias de Nova York, lembro as conversas com o entusiasmado João Gilberto, Jobim, Carlinhos Lira, Sérgio Ricardo, Tom e outros, os que ficaram por lá, depois do muito comentado “fracasso” da bossa nova no Carnegie Hall. É com prazer que aproveito estas linhas para comentar sobre este “fracasso”. E, para início de conversa, não foi fracasso. Não foi porque quem fracassa não é convidado, logo em seguida, para tomar parte em gravações com os melhores expoentes da música norte-americana no setor bossa nova, como aconteceu com os nossos músicos, quando passei pela cidade dos arranha-céus, Jobim estava aflito com as muitas encomendas que lhe tinham dado para gravar. Em comentários que irão ouvir em meu programa “Em hollywood com Louis Serrano”, Jobim explica o entusiasmo norte-americano pela nossa nova modalidade musical e o que realmente aconteceu no célebre hall... não foi fracasso, pese a quem pesar: o que houve em Nova York foi falta de organização, e, ainda que possa parecer estranho, dos organizadores da apresentação, norte-americanos e brasileiros... mas não foi fracasso dos músicos ou da música. E é esta a razão porque resolvi

fazer um 'short' sobre esta mesma música, e sua dança, algo que está sendo muito esperado além-mar... [SERRANO, L. Cartas de Hollywood, O que mudou no Natal Brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1962].

“Esta mesma música, e sua dança, [...] está sendo muito esperada além-mar” são as palavras que o autor escolhe para terminar o seu texto. Percebe-se como para ultrapassar as fronteiras nacionais, a bossa nova em sua entrada no mercado americano (e em outros mercados “além-mar”) passa por uma série de adaptações a este distinto universo simbólico dominado por uma indústria de bens culturais já consolidada. Em resposta à pergunta: “Por que, afinal, essas músicas brasileiras fizeram tanto sucesso em solo americano?”, Bollos ressalta a tradução das canções para língua inglesa como um dos fatores que explicam o sucesso do gênero nos Estados Unidos. Em seu estudo *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974* (2010), Jeroen Gevers tem como foco as adaptações da bossa nova que foram feitas nos Estados Unidos nos anos 60 e início da década de 70. Além das traduções das letras do português para o inglês, Gevers afirma que a bossa nova teria passado por um processo de “tradução cultural” no mercado norte-americano. Uma das constatações do autor refere-se à categoria “jazz samba” que foi criada pela gravadora americana Verve para apresentar, ao público norte-americano, álbuns compostos por canções da bossa nova, fazendo alusão ao exotismo ao qual remete o samba no mercado americano e ao mesmo tempo ao familiar gênero do jazz para aquele mercado. Alguns exemplos desta estratégia de produção podem ser representados pelos álbuns *Jazz Samba* (parceria de Charlie Byrd e Stan Getz) seguido de sua sequência *Jazz Samba Encore!* (parceria de Stan Getz e Luiz Bonfá com participação de Antônio Carlos Jobim) respectivamente lançados em 1962 e 1963. Neste sentido, para Gevers, o produtor de álbuns da Verve, Creed Taylor, utilizou estratégias de “domesticação” e ao mesmo tempo de “estrangeirização” do gênero para preservar um sentido de exclusividade em relação àquele material. Um exemplo de “estrangeirização” são as colaborações entre artistas americanos e brasileiros para a produção dos álbuns como é o caso do álbum *Getz Gilberto*, lançado em 1964 pela Verve, que traz Stan Getz ao saxofone em parceria com o violão de João Gilberto, a voz de João e Astrud Gilberto e Antônio Carlos Jobim ao piano. A música de destaque é *Garota de Ipanema* (lançada em 1962) traduzida para o inglês *The Girl from Ipanema*. *The Girl from Ipanema* como parte do álbum *Getz/Gilberto* em que Tom Jobim participa como

instrumentista, obtém grande sucesso nas paradas de sucesso americanas, além de ser vencedora do prêmio Grammy como disco do ano em 1964. O lançamento destes álbuns teria acompanhado uma adaptação da bossa nova a uma cultura de dança comercial, de tal forma que o gênero acaba ganhando uma versão dançante associada e ensinada junto ao *twist*, como já apontado acima. Em contraposição a este gênero de bossa nova mais comercial, surge no mercado americano a demanda por um gênero “mais autêntico”. Desta forma, como mostra Gevers, a busca por elementos que fariam alusão a uma ideia de “autenticidade” que estaria mais próxima da versão da “bossa nova original” do Brasil corresponde a um processo construído pela Verve em seus álbuns produzidos por Creed Taylor na segunda metade dos anos 60. Neste sentido, outros exemplos de estratégias de “estrangeirização” que assim engendram uma promessa por “autenticidade”, aparecem nos encartes dos álbuns que além de serem apresentados com o carimbo “jazz samba”, contêm imagens do Brasil bem como alguns comentários com explicações sobre o gênero bossa nova.

My examination of Creed Taylor’s conscious presentation of bossa nova was based on an analogy with the mediation of cultural specificities in literary translation, which opens up a range of translational approaches from domestication to foreignization. With strategies like the ones mentioned above, producer Creed Taylor managed to strike a balance between those extreme ends. He adapted his bossa nova albums to U.S. jazz and popular music culture, for instance by having arrangers like Claus Ogerman provide light string orchestrations. At the same time, he demonstrated a discerning taste for bossa nova as it was conceived in Brazil, for instance by adding liner notes that directed attention to the reputations of Luiz Bonfá, Antônio Carlos Jobim, and Walter Wanderley in their home country. This emphasis on the style’s foreign roots helped to add a touch of authenticity that was desirable at a time when the style seemed liable to an excessive degree of domestication in the U.S., particularly through its reinvention as a social dance that was taught along with the Twist. Eventually, however, the emphasis on foreignness gained the upper hand in Verve’s album output in the second half of the 1960s, when albums clearly gravitated towards a more stereotypical portrayal of bossa nova as intrinsically Brazilian [GEVERS, 2010, p.60].

Na seguinte passagem escrita pelo letrista de *jazz* Dom Cerulli para o encarte do álbum *Antônio Carlos Jobim - The Composer of “Desafinado Plays*, lançado pela Verve em 1963, visa-se criar uma ideia de contraste entre uma bossa nova que teria sido “corrompida” e esteriotipada ao ser reinventada como gênero dançante no mercado americano e um tipo de bossa nova “autêntica” que teria sido resgatada de seu país de origem, como no caso do álbum em questão:

So profound was the impact of “Desafinado” that Bossa Nova became the thing in pop music [*italics in original*]. Standards were performed in the “new rhythm” and were deluged by such items as “Stardust Bossa Nova”, “Fly Me to the Moon Bossa Nova”, “Bossa Nova Cha Cha Cha”, and even “Blame It on the Bossa Nova”. Arthur Murray and other dance instructors exhorted us to “do” the Bossa Nova. And somehow, in all the shuffle, the lightness and delicacy and the depth of feeling of Bossa Nova got lost. The followers and the doers and the players-for-dancing either forgot or ignored the characteristically long structure of the authentic Brazilian bossa nova, its naturally accented rhythm, and the minor feel of the music. It had become the new thing because it was the new way to make a buck [*apud* GEVERS, 2010, p.19].

A diferença entre uma bossa nova mais comercial e outra “mais autêntica” poderia ser percebida através da comparação entre as obras de Tom Jobim e Sergio Mendes que também obtém sucesso nos Estados Unidos. Embora não seja o foco do presente estudo, a comparação entre a obra de Tom Jobim e a de Sérgio Mendes poderia constituir objeto de uma pesquisa futura no intuito de compreender a maneira pela qual o mercado americano estimulou o surgimento de novas tendências da bossa nova. Como ressalta Bollos,

O pianista Sérgio Mendes, embora faça música com qualidade, tem um produto sempre comercial, muito diferentes da música de Jobim, que pode até ser assimilada pela massa, entretanto não teve intenção, no momento de sua concepção e arranjo, de ser voltada para um mercado mais expansivo do que a alta música, digamos assim [2010, p. 218, 219].

Pode-se se supor que a busca por uma bossa nova “mais autêntica” no mercado americano em relação a uma “bossa nova comercial” deva-se ao desenvolvimento daquele mercado que já apresentava uma grande quantidade de material comercial ao passo que a bossa nova trazia a ideia de uma música ainda não comercial. No Brasil, Renato Ortiz enfatiza a precariedade e amadorismo da indústria de bens culturais no Brasil que ainda caracteriza, nos anos 1940 e 1950, a indústria cultural brasileira. A cultura ainda não era vista como um produto comercial que poderia ser padronizado como nos Estados Unidos. Esta incipiência da indústria cultural deste período teria engendrado, por outro lado, uma criatividade na produção cultural e artística da mesma forma que possibilitava o trânsito entre o erudito e popular (ORTIZ, 1988, p. 148).

Ao ser estendida para outros contextos, como nos Estados Unidos e em outros países do exterior, a bossa nova foi ganhando novos contornos, denominações, classificações e simbologias. Nasce um novo olhar sobre a bossa

nova que ora é associada ao elemento exótico ou exotizado na representação de um Brasil com “z” que ainda é associado à latinidade e à América Latina como um todo, ora, a bossa nova passa a representar o Brasil com “s” como um todo, na ideia de “autenticidade” proposta, por exemplo, pela produção dos álbuns de Antonio Carlos Jobim nos Estados Unidos²⁴. Assim, a categoria “autenticidade” ganha contornos diferentes nos Estados Unidos se comparada ao que esta categoria representa naquela época no Brasil. A noção de “autenticidade” em relação à bossa nova é percebida no Brasil em diversos sentidos: podia ser vista em oposição à noção de estrangeirismo oriundo tanto da comercialização da música como de influências estrangeiras que por sua vez remetem à ideia de submissão, dependência cultural ou “entreguismo” ao imperialismo norte-americano que afastariam a música de uma ideia de “autenticidade brasileira”. A música passa a ser associada à indústria fonográfica que é cada vez mais percebida como corrompedora da noção de “autenticidade”. As críticas no que diz respeito ao desenvolvimento de uma música comercial também têm como base a rejeição em relação ao imperialismo americano que se manifestava, entre outros planos, na esfera da indústria fonográfica. Havia por um lado, o anseio pela transformação do país através da modernização e por outro lado, o Brasil, em sua condição periférica, passava por um processo de modernização que busca na “autenticidade” a sua afirmação e independência a nível global, o que reforça as tensões dos dualismos “nacional” *versus* “estrangeiro”, “tradição” *versus* “modernidade”. Desta forma, ao passo que Tom e a bossa nova se tornam representantes do Brasil no exterior, no Brasil, a bossa nova e consequentemente Tom Jobim, também em função de sua trajetória passar a se constituir em território norte-americano, começam a ser dificilmente associados às noções de *brasilidade*, *autenticidade*, *tradição*, *identidade brasileira*.

Pode-se dizer que nos Estados Unidos a bossa nova é percebida e recebida segundo uma lógica de mercado ao passo que no Brasil onde a indústria cultural estava começando a se desenvolver, a visão político-ideológica paira por trás das recepções e percepções em relação ao gênero. Esta visão político-ideológica que, tem como bases principais o nacionalismo e as lutas de classe, opera a partir de

²⁴ Neste sentido, pode-se observar que Tom Jobim vem representar um outro Brasil se comparado com o Brasil ou “Brazil” apresentado por Carmen Miranda no exterior na década de 40, o que poderia constituir o objeto de uma outra pesquisa.

lógicas duais que opõem “lá” à “aqui” ou “aqui” à “lá”, ou seja, o Brasil em contraposição ao exterior e vice-versa. Como visto, a reação em relação à bossa nova nos Estados Unidos, envolve o enquadramento do gênero em um movimento de mercado que o contrasta com os demais gêneros que se destacam no mercado norte-americano, como o *jazz*. No Brasil, em contrapartida, a inserção da bossa nova deve se confrontar ao discurso da esquerda-nacionalista que vigora na época. Desta forma, a contraposição entre as reações no mercado norte-americano, onde a visão nacionalista nem sequer era considerada, e as percepções em relação à bossa nova no Brasil, que constituiu o objeto da parte que foi tecida acima, possibilita um olhar comparativo que demonstra a especificidade e arbitrariedade da reação da crítica no Brasil em função da especificidade das simbologias que se associam no contexto brasileiro.

Por outro lado, é também preciso considerar que, ao ultrapassar as fronteiras nacionais, a bossa nova segue seu percurso por meio da trajetória de diversos artistas em um contexto que não deve ser percebido como nacional *ou* internacional mas sim, *entre* muitos países, *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil. Como já mencionado, a bossa nova estaria fusionando a “bossa” que alude a características associadas à “tradição brasileira” do samba e o “novo”, que é associado à ideia de “modernidade” que por sua vez remete ao que vem de fora, ao elemento “estrangeiro” que, como assinalado, por diversas vezes foi percebido de maneira pejorativa no Brasil, como no caso da cantora Carmen Miranda. Neste sentido, ao ultrapassar fronteiras, a bossa nova passa a representar o Brasil enquanto mais um gênero musical brasileiro que se diferencia dos gêneros norte-americanos através de alguns “sinais diacríticos”, nos termos de Manuela Carneiro da Cunha ou Frederick Barth, como o ritmo que traz a ideia de bossa que por sua vez faz referência à ideia de *brasilidade*, “colorido”, tropicalidade, ginga, balanço, corpo. A música brasileira, neste caso a bossa nova, é associada em determinados contextos a estes símbolos e simbologias e assim, por vezes, englobada dentro de imaginários que remetem à *latinidade* ou ao *exotismo* por exemplo. Assim, a adaptação da bossa nova ao mercado norte-americano em uma situação relacional ou de contraste, teria como base as diferenças em relação aos gêneros norte-americanos, enquanto a crítica que se opõe à bossa nova no Brasil parte de uma visão baseada em olhar “de dentro para fora”, tendo os Estados Unidos o espelho a se mirar e se

contrapor ao mesmo tempo, que acaba se tornando uma ideia “de dentro para dentro” em muitas esferas. Neste sentido, no plano musical, o foco é colocado em certas características estéticas e sociais da bossa nova que a diferenciariam do samba e, portanto o afastariam da ideia de “tradição” e “identidade brasileira”. Os símbolos, já referidos na parte anterior, como a associação do “popular”, do “mestiço” à “autenticidade”, “tradição”, “nacionalidade”, “brasilidade” se manifestariam do ponto de vista estético através de características tais como o ritmo e os instrumentos musicais que diferenciariam samba e bossa nova. A ênfase nestas diferenças estéticas tem como pano de fundo o discurso nacionalista e de lutas de classe. No entanto, ao ultrapassar as fronteiras nacionais, mais precisamente no contexto norte-americano, estas características engendram novas simbolizações. Muitos símbolos são metamorfoseados e ganham novos significados e são até mesmo reinventados. A “bossa” seja nova ou velha, se é que estas classificações possam ser usadas, sobretudo, nos dias atuais, parece caracterizar a música brasileira como um todo e corresponder ao elemento que atrai compositores estrangeiros que desejam ultrapassar esta “fronteira” que representaria a diferença entre a música brasileira e outros estilos musicais. Assim como a bossa nova, Tom Jobim passa a desenvolver sua carreira e circular *entre* dois universos simbólicos: o Brasil e os Estados Unidos. O contexto *entre* fronteiras, *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil no qual passa a se inserir o compositor será trabalhado a partir da próxima parte.

2.4 TOM & JOBIM: *ENTRE* O BRASIL E O EXTERIOR

Com o show no Carnegie Hall em 1962, Tom Jobim saía pela primeira vez do país, de acordo com um de seus escritos, “contra [sua] própria vontade” (Figura 5). Tom Jobim segue sua carreira musical nos Estados Unidos, *entre* idas e vindas *entre* os dois países. O filho do compositor e também músico Paulo Jobim, hoje diretor presidente do Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, onde foi recebida para a realização da pesquisa de campo do presente trabalho, em

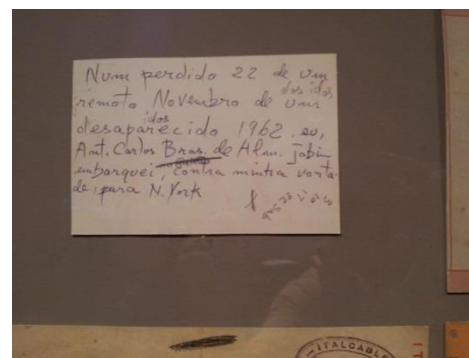


Figura 5 - Manuscrito de Tom Jobim sobre sua primeira saída do Brasil aos Estados Unidos, Exposição Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, 2013

muitos momentos viveu e participou deste processo. Como afirma Paulo, Tom “passou a vida num vai e vem danado”. Falando de seu pai em outra passagem, o músico resume suas idas e vindas entre um país e outro e mais tarde mundo afora:

Ele ficou muito nesse vai e volta, ele ficou várias temporadas nos Estados Unidos, assim geralmente quase um ano, depois voltava depois ia, trabalhou muito com essa coisa de letras, de ter umas letras boas em inglês porque em princípio tinha umas letras [versões realizadas por letristas nos Estados Unidos] que não eram muito boas, enfim, fez praticamente todos os discos lá, somente dois, na verdade três aqui, ele ficou nessa ponte-aérea. Depois em 80 e poucos, 82, 83, ele criou aquela Banda Nova e aí ele excursionou bastante, Estados Unidos, Canadá, Japão mas ele não gostava muito da estrada não, reclamava [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Busca-se neste estudo contextualizar este movimento *entre* dois (ou mais) mundos naquela época, em outras palavras, o contexto de trânsito e circulação de estar lá e aqui, aqui e lá ao mesmo tempo como acabou sendo o caso do compositor Antonio Carlos Jobim. É preciso compreender que a saída de Tom Jobim do Brasil e sua permanência nos Estados Unidos aconteciam em um determinado contexto que deve ser explicitado em comparação com o mundo atual onde a circulação e a comunicação de um país para o outro tornaram-se facilitadas e até mesmo, em certos casos, banalizadas. Como constata Arjun Appadurai (1996) os processos de globalização sempre existiram, mas no final do século XX, estes processos se intensificaram. Segundo o autor, há duas questões centrais que caracterizam e diferenciam o mundo contemporâneo em relação aos períodos anteriores: as frequentes migrações e a forte presença da tecnologia enquanto forma de comunicação eletrônica. No Brasil, este movimento começou a tomar proporções maiores nos últimos anos²⁵. Sair do país naquela época tinha um significado completamente diferente do que isto representa nos dias atuais. O acesso à internet ao mundo virtual na escala mundial começou a se disseminar somente em finais dos

²⁵ Embora o acesso à internet e às viagens ainda seja restrito a uma parcela da população, pode-se dizer que houve uma mudança na situação de estar *entre* dois ou mais mundos que não é mais a mesma e tomou novas formas na era atual. Assim, comparação entre o pensamento do mundo contemporâneo e o das primeiras décadas da segunda metade do século passado, é válida para a compreensão daquela época por parte do público mais jovem e para as futuras gerações. Além disto, este contexto revela-se importante para a compreensão da continuidade da trajetória de Antonio Carlos Jobim.

anos 1990 e início dos anos 2000²⁶. Assim, o indivíduo, quando em outro país, não tinha a possibilidade de se comunicar por e-mail ou em tempo real por mensagens nas redes sociais ou ainda através de softwares como o Skype que permitem, pela internet, a comunicação verbal e, com uma webcam, a visualização da pessoa do outro lado da comunicação. A comunicação dava-se por carta, postais ou telégrafo, de tal forma que o tempo e as distâncias pareciam muito maiores além da comunicação ter um custo elevado. Também, as notícias sobre um determinado país não chegavam em tempo real como ocorre hoje pelas redes sociais (postou aqui, se vê lá, postou lá, se vê aqui). Paulo Jobim ressalta, no trecho abaixo, a dificuldade de comunicação de um país para o outro ainda na década de 1980²⁷.

Você ficava economizando pra ligar. Era assim a comunicação era muito por carta, as vezes a gente, ia tinha uns amigos nos rádios amadores aí, a gente ia no rádio amador e ficava uma coisa horrível de falar, “e aí como está cambio”, era um tipo de conversa muito maluca. Telefonema não rolava, a não ser que tivesse um assunto qualquer, rolava um telefonema, não tinha esse negócio de telefonar toda hora. Quando eu morei lá que foi por aí em 80 e poucos, mais ou menos em 84, eu fiquei indo e vindo também [...], nossa a gente telefonava mas era uma economia danada [...] [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

A exposição das cartas, telegramas e cartões postais que constituem a correspondência de Tom Jobim entre Brasil e Estados Unidos retrata a situação *entre* mundos na qual se encontrava o compositor (Figura 6). O anseio pela comunicação com os familiares era grande e o sentimento de saudades se manifestava de maneira muito mais latente, como podemos perceber por uma das cartas enviadas por Tom a sua mãe no período de gravação do álbum Getz-Gilberto (1964). O compositor evoca a saudades



Figura 6 - Exposição de caras e postais de Tom Jobim, Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, 2013

²⁶No entanto, o acesso ainda não era tão veloz na maior parte dos países e não havia a facilidade de acesso em qualquer lugar como ocorre desde o início do século com a implantação de recursos como o *wi-fi* – rede sem fio - e nos últimos anos através do uso cada vez maior dos dispositivos eletrônicos portáteis como aparelhos telefones celulares com acesso à internet, PDAs, smartphones, *ipad* etc.

²⁷Ainda em 2005, em uma de minhas vivências no exterior, a comunicação não era como atualmente por redes sociais ou programas de vídeo-conferências como o Skype. Embora estes elementos já existissem ou estavam se desenvolvendo, ainda não eram disseminados como atualmente.

de certas “coisas do Brasil” como “revistas” ou o “sabonete Phebo”.

“Te escrevi para te dizer que te amo mãezinha e que os remédios chegaram” / “O sabonete Phebo é genial. Produtos brasílicos” / “Astrud levou com ela para NY metade das revistas (as velhas, é claro!) que matam (ou despertam?) saudades da Brazuca. Os americanos também ficam folheando as preciosas revistas, bôbos com a beleza do Rio.”

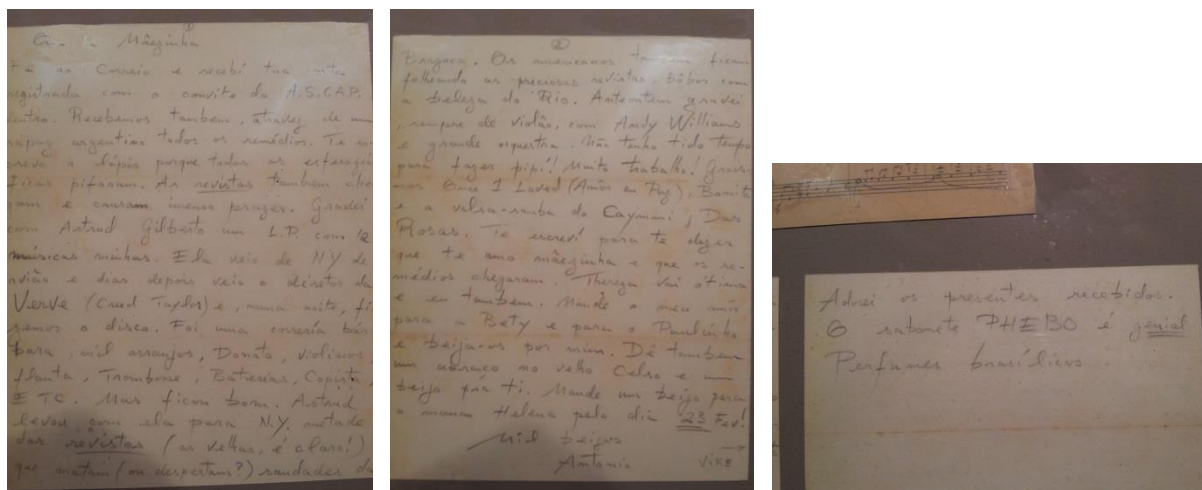


Figura 7 – Carta de Tom Jobim a sua mãe (para retratar como se dava a comunicação naquela época), Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, 2013.

Ao passo que, hoje, as revistas e notícias poderiam ser vistas na internet, a presença física dos objetos citados provocava uma sensação de aproximação em relação ao país de origem como se um “pedacinho” do Brasil chegasse lá. As fotos do Rio de Janeiro que seriam facilmente encontradas no mundo de informações virtuais da atualidade, causavam espanto e surpresa aos americanos. Nota-se, assim, como o menor acesso à informação engendrava maior estranheza em relação a uma cultura alheia.

A saudades de Tom Jobim também se manifesta musicalmente no mesmo ano do concerto no Carnegie Hall em 1962, quando lança a canção *Samba do Avião* de composição e autoria própria. Trata-se do mesmo ano em que é lançada *Garota de Ipanema*, um dos famosos exemplos oriundos da parceria de Tom Jobim e o poeta Vinicius de Moraes. Composta por Tom e escrita por Vinicius, *Garota de Ipanema* foi gravada pela primeira vez pelo cantor Pery Ribeiro. A estória da canção é fruto da admiração de uma musa inspiradora, a garota Heloisa Pinto (hoje conhecida como Helô Pinheiro) que passava sempre pelo bar Veloso (hoje rebatizado Garota de Ipanema), frequentado por Tom e Vinicius em Ipanema. Uma

versão da canção com letra em inglês foi escrita pelo letrista americano Norman Gimbel e tornou a canção ainda mais conhecida mundo afora²⁸. É conhecida por ser a canção mais gravada e escutada no mundo²⁹. Apesar das alterações rítmico-melódicas e da letra, o título foi literalmente traduzido: *The girl from Ipanema*. A canção é representativa do momento bossa nova da carreira do compositor, tendo se tornado ícone da bossa nova bem como da música popular brasileira tanto no Brasil como no exterior. *Garota de Ipanema* ou *The Girl from Ipanema* reverenciam a beleza da mulher brasileira em conjunto com a beleza natural e tropical do Rio de Janeiro, que passa a representar o cartão postal do país.

Se *Garota de Ipanema* tem estreita relação com o cotidiano dos jovens da Zona Sul carioca que frequentavam Ipanema e Copacabana, *Samba do Avião* faz alusão ao Rio de Janeiro, sua beleza natural, suas praias e suas mulheres morenas, mas a partir de uma visão panorâmica sobre o Brasil. Em outras palavras, *Garota de Ipanema* parte de uma visão de dentro e local que decorre do cotidiano destes jovens, tendo sido inclusive composta ao lado de Vinicius em um bar que frequentavam. Por outro lado, *Samba do Avião* é composta e escrita somente por Tom Jobim a partir de uma visão de fora que se manifesta em decorrência de seu sentimento de saudades:

*Minha alma canta,
Vejo o Rio de Janeiro,
Estou morrendo de saudades
Rio teu mar praias sem fim
Rio você foi feito pra mim*

Neste caso, nota-se que o Rio de Janeiro começa a representar o Brasil para o compositor e não mais apenas no seu contexto local de Ipanema como na outra canção. Além disto, alguns elementos representativos do Brasil como um todo no exterior e do balanço e da ginga brasileira, evocados na parte anterior, são mencionados na canção: “*Cristo Redentor*”, “*esse samba*”, “*a morena vai sambar*”, “*seu corpo todo balançar*”. O título “*Samba do Avião*” mostra como o samba, através da bossa nova e mais especificamente de Tom Jobim, está em movimento e se

²⁸ Como mencionado anteriormente, faz parte do álbum Getz/Gilberto, lançado em 1964, que ganhou o prêmio Grammy como melhor álbum e melhor gravação do ano (cantada em português por João Gilberto, em inglês por Astrud Gilberto, Stan Getz ao saxofone, João Gilberto ao violão e Tom Jobim ao piano), concorrendo com artistas e gêneros de sucesso na época como o pop rock dos Beatles e o blues de Louis Armstrong.

²⁹ Segundo encarte do DVD *A casa do Tom: Mundo, Monde, Mondo*, p.44

deslocando pelo mundo. Além disto, a canção marca a possibilidade de se fazer samba ou música brasileira mesmo a partir do exterior e o sentimento de brasilidade que a vida no exterior ou *entre* mundos despertava. Neste caso, este sentimento é relatado através da “visão panorâmica” que ocorre a partir do avião no momento de aproximação da chegada ao aeroporto do Rio de Janeiro ou ao Brasil, expressando o anseio pelo retorno, da volta para casa: *Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão*. E no final da canção:

*Aperte os cintos vamos chegar
Água brilhando olha pista chegando e vamos nós
Pousar (ou Aterrar)*

Harmonicamente a canção também, em seu final, ganha uma progressão de suspense neste retorno para casa que, no momento de chegada representado pelo pouso ou repouso através da aterrissagem provoca uma sensação de alívio de sentir-se em casa. A palavra “pousar” é substituída ao longo dos anos pelo compositor pelo verbo “aterrar” fazendo maior alusão etimológica ao retorno à terra de origem. Assim, a canção *Samba do Avião* passou a ser tocada na chegada dos vôos internacionais da Varig a partir da década de 1980. O Aeroporto Galeão, como já mencionado, é hoje oficialmente chamado Aeroporto Internacional Antonio Carlos Jobim, ressaltando a ideia de trânsito que marca a trajetória e obra do compositor.

Através de canções como *Garota de Ipanema* e *Samba do Avião* Tom levava em suas viagens para o exterior Ipanema e o Rio de Janeiro que passam a representar o Brasil “lá fora” (inclusive pela versão em inglês da canção). *Samba do Avião* parece ser a primeira canção do compositor que retrata sua visão “de fora para dentro” sobre o Brasil revelando o sentimento de saudades, de brasilidade através de uma visão panorâmica sobre o Brasil que aparecerá novamente, embora de outras formas, na continuidade da trajetória e obra de Tom Jobim, como veremos mais adiante. O avião denota a trajetória de alguém que está sempre em trânsito, simbolizando o “vai e vem danado”, a “ponte-aérea”, as idas e vindas de sua vida. O fato de compor *Garota de Ipanema* e *Samba do Avião* no mesmo período revela o constante “estar lá e aqui”, “aqui e lá” e as manifestações, por meio de suas canções, dos novos significados que passam a ter o Rio de Janeiro e o Brasil para o compositor. Esta situação *entre* mundos na qual se encontrava Tom aparece na

seguinte entrevista concedida pelo compositor à Revista Manchete em que já manifesta, naquela época, o seu desejo de “voltar as [suas] raízes cariocas”.

Manchete: Depois de ter-se integrado de tal maneira na vida musical americana e de ter feito tanto sucesso nos Estados Unidos, você acredita que ainda encontre um ambiente musical ideal para continuar suas atividades de artista e de compositor aqui no Brasil? Ou você sente necessidade de voltar para a América do Norte?

Tom: Eu sinto necessidade de ficar aqui no Rio, de voltar as minhas raízes cariocas, de descansar. O nosso ambiente para composição é mais favorável que o americano. O pessoal lá trabalha muito sob pressão. O sujeito te chama para fazer um filme, como a metro me chamou, e o negocio funciona assim: você tem tantos dias para fazer todo o fundo musical da fita. E tudo industrializado, trabalho sob encomenda, hora marcada, tempo marcado: “aqui tantos segundos, ali tantos segundos”. No Brasil a gente ainda consegue compor com violão na praia.

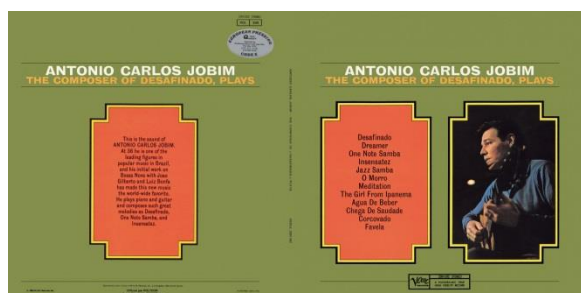


Figura 7 - Capa do álbum *The Composer of Desafinado Plays*, Acervo Digital IACJ, 2013

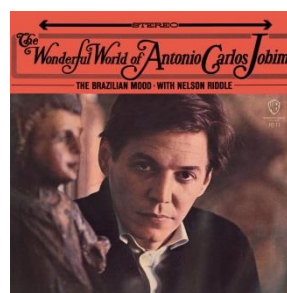


Figura 8 - Capa do álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Acervo Digital IACJ, 2013

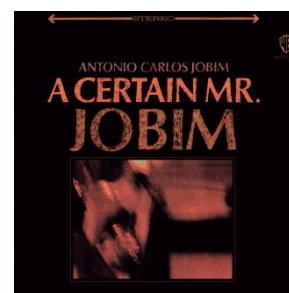


Figura 9 - Capa do álbum *A Certain Mr. Jobim*, Acervo Digital IACJ, 2013

Em 1963, Tom Jobim lança, aos 36 anos de idade, seu primeiro álbum - *The Composer of Desafinado plays* (Figura 7) pela gravadora Verve. O título da canção *Desafinado* que obteve grande sucesso nos Estados Unidos, é associado ao compositor que ainda buscava a consagração de seu nome. Em 1964, seu nome já é colocado em destaque através do álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, lançado pela Warner Bros que em 1967 também lança *A Certain Mr. Jobim* (Figuras 8 e 9). Ambos os álbuns produzidos pela Warner carregam o pequeno selo “Warner Jazz” e no caso de *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, abaixo do título, anuncia-se o estilo do álbum através da frase: “The Brazilian Mood – with Nelson Riddle”, (que foi arranjador de Frank Sinatra). Também, este álbum contém um encarte com a explicação de cada música que parece buscar elucidar o olhar diferente que o público americano iria encontrar ao entrar em contato com essas canções. Este olhar inclui a visão mais “exotizada” sobre o Brasil mas também uma

real estranheza em um mundo, como já mencionado, em que as viagens e circulações de um continente para o outro eram raras, os meios de comunicação e de informação não eram velozes, conectados, atualizados e virtualizados. Enquanto o primeiro álbum *The Composer of Desafinado Plays* apresenta somente músicas instrumentais, nos dois álbuns lançados pela Warner, o compositor passa a cantar suas próprias canções tanto em português como em inglês.

Como visto, as músicas de Tom Jobim são inicialmente apresentadas ao mercado norte-americano por meio ou em meio a outros artistas brasileiros ou estrangeiros como é o caso do show no Carnegie Hall do qual participa com outros colegas ou do álbum *Getz/Gilberto* que tem sua participação e ainda por meio das regravações por outros artistas. Com o lançamento de seus próprios álbuns, o nome do compositor começa a aparecer de maneira mais explícita e evidente no cenário musical norte-americano. Assim, Antônio Carlos Jobim, nos Estados Unidos e mundo afora, passa a também ser conhecido pelo nome Jobim como é o costume nos Estados Unidos ou em países europeus de se colocar em relevo o sobrenome antes do nome.

Quando Tom chegou à California, meses atrás, estenderam um tapete para Mr. Jobim, o autor da melodia da Garota de Ipanema. Mas, logo o público descobriu um intérprete de sensibilidade e a crítica norte-americana constatou a existência de um compositor de grande talento, a ponto de afirmar: "Desde George Gershwin, não vimos coisa igual". Tom Jobim, cardeal da bossa nova (o papa é Vinicius), está de volta ao Brasil...

Conhecido como Tom no Brasil e como Jobim lá fora, as canções do compositor passam a ser cada vez mais conhecidas, gravadas e interpretadas por artistas americanos e estrangeiros e passa também a ser chamado para realizar parcerias com artistas já consagrados no mercado norte-americano. Em 12 de outubro de 1964, faz uma apresentação televisiva com o cantor Andy Williams em seu show de televisão *The Andy Williams Show* que foi ao ar entre 1962 e 1971, considerado um dos programas musicais mais populares da época.³⁰ Três anos mais tarde, Tom se apresenta no especial de televisão *Frank Sinatra: A Man and his music + Ella + Jobim* televisionado em 1967, ao lado de Frank Sinatra com quem já

³⁰ O programa foi ao ar entre 1962 e 1971 e venceu três prêmios Emmy.

havia, no mesmo ano, gravado o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (Figuras 10 e 11).



Figura 10 - Telegrama enviado por Frank Sinatra a Tom Jobim, Instituto Antonio Carlos Jobim, 2013.



Figura 11 - Capa do álbum Francis Albert Sinatra e Antonio Carlos Jobim, IACJ, 2013

A revista *O Cruzeiro* publica uma reportagem sobre Tom Jobim no início do ano de 1968, que revela algumas das visões sobre o compositor naquele período, que marcava dez anos de sua carreira após a eclosão da bossa nova no Brasil em 1958.

A música popular é hoje um dos maiores cartões postais do Brasil no exterior. Este cartão tem uma história. A ela, muitos estão ligados. Principalmente Antônio Carlos Jobim [Tom Jobim 10 anos depois Tom Jobim, O Cruzeiro, 06 abr. 1968].

O trecho da entrevista revela a posição de representante do Brasil por meio da música popular brasileira ocupada por Tom Jobim naquela época. Deve-se levar em consideração o fato de que se hoje a obra de Tom Jobim representa o Brasil da mesma forma que muitos outros compositores e artistas brasileiros, naquela época, o compositor se apresentava como um dos únicos representantes do Brasil no exterior. Se nos Estados Unidos, o compositor passa a representar o Brasil inicialmente através da bossa nova, no Brasil o novo gênero e Tom como seu representante passam, segundo a visão político-ideológica já abordada ao longo deste capítulo, a ser considerados como ruptura em relação às noções de “autenticidade”, “tradição” e, portanto, de “identidade brasileira”. Dentro do eixo da pesquisa, será abordado, na próxima parte, um momento de transição na trajetória e obra de Tom Jobim no intuito de apresentar o problema que constituirá o terceiro capítulo deste estudo quando o compositor começa a se dedicar a uma nova temática e sonoridade. Desta forma, propõe-se, na sequência, um breve paralelo entre dois eventos que ocorrem no final da década de 60 *entre* as idas e vindas do

compositor *entre* o Brasil e os Estados Unidos: por um lado, o show televisionado realizado com Frank Sinatra em 1967 seguido da gravação de dois LPs com o cantor (*Francis Albert Frank Sinatra & Antonio Carlos Jobim e Tom & Sinatra*) e por outro lado, o episódio do *III Festival Internacional da Canção* em 1968 que é marcado pela vaia atribuída à canção ganhadora do Festival, *Sabiá*, composta por Tom Jobim e Chico Buarque em um período marcado pelos *Festivais da Canção* que acontecem em plena ditadura militar no Brasil.

2.5 TOM JOBIM: ENTRE DOIS UNIVERSOS SIMBÓLICOS

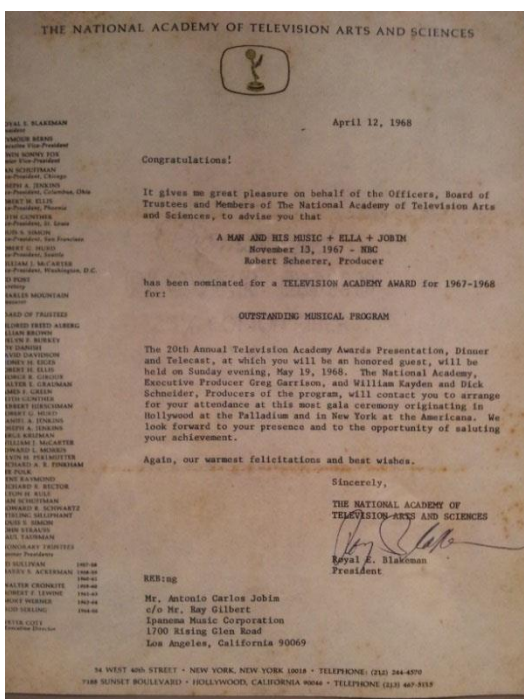


Figura 12 - Carta endereçada a Tom Jobim por parte da *The National Academy of Television and Sciences*, IACJ, 2013

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos, a era da televisão estava começando e a música popular passa a ser transmitida e a estar estreitamente ligada, em ambos os países, a este veículo. A televisão começa a ocupar o lugar do rádio, na década de 1960, enquanto meio de comunicação de massa e disseminador das novidades que se tornam bens de consumo na indústria cultural de bens simbólicos. A partir de 1941, programas de televisão regulares começam a ser transmitidos nos Estados Unidos enquanto em outros países, com exceção da Grã-Bretanha, as emissoras de televisão apenas se instalam a partir de 1950 como é o caso do Brasil (SEVERIANO, 2008, p. 346). Nas décadas de 50 e 60, nos Estados Unidos, muitos cantores e músicos realizam shows televisivos que foram recentemente remasterizados para ganharem versão em DVD, como é o caso de Nat King Cole e de Frank Sinatra que se apresenta ao lado de Tom Jobim no show televisivo *Sinatra + Ella + Jobim* que foi ao ar em 13 de novembro de 1967 em todo o território americano, tendo uma audiência estimada em 80.000 espectadores. O show foi nominado ao prêmio Television Academy Award de 1967-1968, como podemos observar na carta ao lado que informa e convida Tom Jobim para o evento (Figura 12). No mesmo ano, Sinatra e Jobim já

havam se reunido para a gravação e lançamento do LP *Francis Albert Frank Sinatra & Antonio Carlos Jobim* que foi nomeado ao Grammy de 1968 para concorrer na categoria “álbum do ano” (Figura 13). No show televisivo, Sinatra apresenta, mais uma vez, a bossa nova e Tom Jobim ao público americano, desta vez com o “aval” do cantor conhecido como “The Voice”, como era chamado. Eis as palavras de Sinatra para apresentar Tom ao público



Figura 13 - Indicação do álbum Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim para o prêmio Grammy de álbum do ano em 1967. IACJ, 2013.

norte-americano: *“The instrument: guitar. The beat: bossa nova. The artist: one of the inventors of this exciting all-new sound: Antonio Carlos Jobim”*. O ritmo desta “nova” sonoridade é enfatizada de maneira a relacionar o gênero com a brasilidade representada naquele momento por Tom Jobim. Pode-se dizer que alguns vestígios do dito Brazil com “z” também estariam, de certa forma, sendo representados por Tom que abre mão de seu piano para tocar violão (instrumento que geralmente não tocava em público) como solicitado por Sinatra com quem se apresenta em um



Figura 14 - Imagem do Show Televisivo *Sinatra + Ella + Jobim*, 1967. IACJ, 2013

cenário que faz alusão a um certo exotismo e tropicalismo que parece se adaptar e atrair a atenção do olhar americano (Figura 14): “Me disseram que o *latin-lover* não pode tocar piano, tem que tocar violão” (Tom Jobim *apud* CEZIMBRA, 1995, p. 126). Percebe-se como Tom Jobim deve circular entre as diversas representações de Brasil, o Brasil com “z” mais exotizado e as vezes englobado à noção de

latinidade, o Brasil apresentado por Jobim visto como mais autêntico por parte dos americanos em relação aos gêneros de bossa nova considerados mais comerciais, como visto anteriormente, a bossa nova apropriada e *jazzificada* pelo mercado americano como será visto no final desta parte nos próximos álbuns do compositor. Paulo Jobim relata como seu pai teve que lidar com as traduções e versões exotizadas de suas músicas para o inglês no mercado americano:

A maioria foram outros letristas, depois ele acabou fazendo as letras dele mesmo. Foi difícil, as primeiras letras só falavam de banana, café, mulata [...]. As letras não tinham nada que ver com a letra original e aí ele ficou lá trabalhando duro pra que obtivesse alguma coisa. [...]. E ele falou, em princípio esses contratos ele não tinha nem direito de escolher a letra, de vetar uma letra. E ele foi num editor, e disse assim mas você propondo essas letras, nenhum cantor decente como o Sinatra vai gravar uma letra dessas. E ele respondeu: mas quem disse que o Sinatra vai gravar as suas músicas? E acabou gravando [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Por outro lado, as letras em inglês e “o dueto bilíngue de *Garota de Ipanema*” entre Jobim e Sinatra, mencionado no trecho abaixo do artigo *Sinatra + Ella + Jobim = Hour of Enjoyment* publicado em *The New York Times* pelo jornalista Jack Gould a respeito do evento, teriam facilitado a consagração do compositor no mercado americano.

Mr. Jobim was nothing short of magnificent in providing a bossa nova background for several of Mr. Sinatra's selections and then joining him in a delightful bilingual duet of “The Girl from Ipanema” [The New York Times, Jack Gould, Sinatra + Ella + Jobim = Hours of Enjoyment, 15/11/1967].

“*From Brazil, the remarkable Antonio Carlos Jobim*” são as palavras pronunciadas por Sinatra ao final do show para se despedir de Jobim. A gravação do álbum e o evento televisivo com Sinatra abriram portas para a consagração internacional de Tom Jobim. Em paralelo à consagração no mercado norte-americano, Jobim teve que lidar com os editores de música, contratos das gravadoras e as diferentes formas de apropriações que são feitas de sua música. Nos Estados Unidos, as questões mercadológicas da indústria cultural de bens simbólicos ou o *show business* americano, marcam a obra e trajetória de Jobim ao passo que no Brasil são as questões político-ideológicas que permearão a trajetória do compositor, sobretudo no final daquela década.

No Brasil, onde a televisão ainda em preto e branco não tinha a mesma abrangência no território nacional como ocorria nos Estados Unidos, este novo meio de comunicação passa também a ocupar o lugar do rádio e ganhar uma audiência gradativamente maior através do número crescente de emissoras que se implantam no país. Programas de televisão ligados à música popular ganham cada vez mais espaço nas emissoras.

Num período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular, através de programas – como “O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda” e “Bossaudade”, todos

produzidos pela TV Record – e uma sequencia de memoráveis festivais de canções, realizados na maioria pela TV Globo do Rio e TV Record de São Paulo [SEVERIANO, 2008, p. 347].

Nesta mesma linha, surgem os festivais da canção no Brasil, inspirados no Festival de San Remo na Itália. O primeiro festival da canção no Brasil leva o nome de *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, promovido pelas TVs Excelsior do Rio de Janeiro e de São Paulo em 1965. Na sequência, muitos foram os Festivais promovidos por diferentes emissoras como a já citada TV Excelsior, mas também a TV Record com o *Festival da Música Popular Brasileira* ou o *Festival Internacional da Canção Popular*, transmitido pela TV Rio e promovido pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. Este festival era dividido em duas grandes fases – as competições nacional e internacional – e era composto por um jurado que premiava os vencedores com o troféu “Galo de Ouro”. Além de receberem um público ao vivo de grande porte, os festivais eram televisionados, tendo grande influência sobre o imaginário dos espectadores e telespectadores e na formação de opinião do senso-comum. Estes festivais foram marcados por manifestações por parte do público que se misturavam a questões sociais e político-ideológicas. Para citar alguns exemplos, podemos mencionar o *III Festival da Record* em 1967 em que a canção finalista *Beto bom de bola* de Sérgio Ricardo é vaiada pelo público que tinha preferência pela canção *Capoeirada* de Erasmo Carlos ou a canção *Cangaceiro* de Chico Assis. Por ser impedido de cantar, o episódio fica conhecido pelo violão que Sérgio Ricardo quebra no palco. Outro exemplo é a canção *É proibido proibir* de Caetano Veloso que na eliminatória paulistana do *III FIC* (1968) foi vaiada por parte da plateia por não se posicionar, segundo Severiano, explicitamente em relação ao governo (*ibidem*, p. 652).

O mundo encontra-se, neste período, em plena guerra fria, onde as manifestações por parte das esquerdas se desenvolvem em diversos países, em muitos casos, em resposta às repressões oriundas dos regimes de ditadura militar instaurados como a ditadura de Salazar em Portugal, de Franco na Espanha, o golpe militar a partir de 1966 na Argentina ou no Brasil a partir do golpe de 1964. O ano de 1968, quando ocorre o *III Festival Internacional da Canção*, corresponde a um ano marcante naquele período tanto no mundo como no Brasil. 1968 é o ano em que ocorre o conhecido evento de Maio 68, considerado o mais importante movimento social na França, que teve início através de uma série de manifestações,

movimentos e greves estudantis em Paris que aos poucos foram se alastrando pelo território francês. As manifestações provocaram uma greve generalizada, considerada a maior do séc. XX. O movimento tem influência em outros países como é o caso do Brasil em que diversas manifestações ocorrem por parte de estudantes de diferentes universidades do país.

Também em 1968, surge a *Bienal do Samba* criada pelo grupo conhecido como folcloristas urbanos em defesa do samba em relação aos outros gêneros que estavam ganhando espaço junto ao público. Idealizada por Lúcio Rangel, Sergio Porto e Sergio Cabral, a Bienal buscava convencer a direção da Record de que o samba sofria desvantagens nos festivais. A primeira edição da Bienal, apesar de não obter a mesma repercussão que os outros festivais, obteve êxito em termos musicais (SEVERIANO, 2008, p. 353). Percebe-se que a defesa em relação ao lugar social do samba continua neste final da década de 60 em contraposição aos novos gêneros que vão surgindo e obtendo sucesso tais como as canções engajadas, a música considerada de mercado representada pela jovem guarda, o tropicalismo com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e outras vozes que se manifestam sem integrar um público específico como Milton Nascimento, mas que começam a representar o que gradativamente se constituirá como MPB. Os nomes dos festivais “Festival Nacional de Música Popular Brasileira” ou “Festival da Música Popular Brasileira” anunciam a criação da sigla MPB (Música Popular Brasileira) que, segundo Napolitano, passa a funcionar como uma “verdadeira instituição” sócio-cultural que tem uma eficácia no que se refere a constituição de uma *identidade cultural* do Brasil, articulando e incluindo diferentes gêneros (NAPOLITANO, 2000, p. 289 e p. 334). A seguinte citação do autor resume uma possível explicação do significado da criação da MPB enquanto instituição que se encontra no imaginário da nação, sem deixar de mencionar os debates e discussões que giraram em torno da criação desta nova classificação que se consolidou em um campo com tensões que envolviam os diferentes gêneros musicais que se manifestavam na época e a discussão em torno da música enquanto parte de uma indústria de mercado fonográfico.

A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do “rigor técnico” da bossa nova, das “utopias” do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (música nova, tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (samba, baião, marcha etc.) [NAPOLITANO, 2000, p. 337].

O *III Festival Internacional da Canção* ou *III FIC* ocorre em setembro de 1968 até a primeira semana do mês de outubro. A proposta do Ato Institucional número 5 ou AI5 que visava atribuir extraordinários poderes ao Presidente da República e a suspensão de uma série de direitos constitucionais, já havia sido manifestada pelo governo como resposta ofensiva ao discurso realizado em 2 de setembro daquele ano pelo deputado Márcio Moreira Alves do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) na Câmara dos Deputados, que apelava para o boicote das festividades de 7 de setembro por parte da população em protesto contra o governo militar. O AI5 foi o mais duro de todos os atos decretados naquele período, prevendo a punição de todos os que eram considerados inimigos do governo. As ações cada vez mais repressivas por parte do governo provocaram uma série de conflitos entre estudantes anti-ditadura militar e militares nas ruas de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. No dia 2 de outubro, um conflito ocorreu em frente à Universidade Mackenzie, na Rua Maria Antônia no bairro de Higienópolis em São Paulo e uma semana após o Festival, em 14 de outubro, 1200 estudantes foram presos no interior de São Paulo devido à uma reunião clandestina da UNE (União Nacional dos Estudantes). Em 19 de dezembro, dois meses após o festival, o AI 5 é editado pelo Congresso e sancionado pelo presidente Costa e Silva, ordenando o fechamento do Congresso Nacional. Uma série de direitos foram tolhidos como o direito ao voto, a liberdade de expressão, o direito de ir e vir sem ser vigiado. Trata-se do início do período de maior rigor da ditadura em que muitos políticos tiveram seus mandatos cassados e foram exilados ou se auto-exilaram assim como diversos artistas, jornalistas, professores, intelectuais, entre outros. É dentro deste contexto que ocorreu o *III FIC*. Segundo Severiano,

O *III FIC* caracterizou-se como o mais político dos festivais, com a plateia manifestando o seu repúdio ao regime na torcida por determinadas concorrentes. Em consequência, Tom Jobim e Chico Buarque (que na ocasião estava em Veneza), autores da vencedora “Sabiá”, e a dupla Cynara e Cybele, sua intérprete, que nada tinham que ver com a briga, acabaram sendo castigados com a mais retumbante vaia dos festivais” [2008, p. 354].

O contexto político da época pode ser notado através das notícias - “O Conflito dos Estudantes” em São Paulo e “Che Guevara no Cinema” - anunciadas em torno da foto da capa da revista *O Cruzeiro* que apresenta Tom Jobim e Chico

Buarque, compositores da canção vencedora *Sabiá* que concorreu ao *III FIC*, apresentada pelas cantoras Cynara e Cybele (Figura 15). *Sabiá* concorria com a canção *Pra não dizer que falei de flores*, mais conhecida como *Caminhando* de Geraldo Vandré. O público tinha preferência por esta última por se manifestar de maneira mais explícita contra a ditadura-militar, ou seja, por ser considerada uma “canção engajada” ou “canção de protesto”. Além de ganhadora, a canção *Sabiá* ficou marcada por uma vaia que reflete o contexto político e as visões político-ideológicas que se manifestavam na época. Em seu estudo *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*, Marcelo Ridenti busca compreender como a produção artística brasileira do pós-1960 está estreitamente relacionada com a cultura e política deste período. O autor, que tem como base o conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams, afirma que devido a sua complexidade, é difícil classificar este processo que poderia ser denominado de várias maneiras, mas opta pela ideia de “sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária”.



Figura 15- Capa da revista O Cruzeiro apresentando os vencedores do III FIC, 1968. IACJ, 2013

[...] hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. [...] pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária [RIDENTI, 2005, p. 83].

Ridenti enfatiza as diferentes revoluções socialistas do século XX como parte desta estrutura romântico-revolucionária que tiveram influência sobre a produção artística e intelectual brasileira, que se manifestou ativa ou passivamente na militância de esquerda. O autor considera esta estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária uma variante nacional de um movimento de esquerda que teve desdobramentos e consequências em diversos países. Ridenti faz referência a uma certa idealização em relação ao homem do povo em contraste com o mundo urbano, idealização esta que teria fundamento na realidade do país que sofreu um processo de urbanização extremamente veloz se comparado a outros processos do mesmo gênero na escala mundial: em 20 anos, “de 1950 a 1970, a sociedade passou de

majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada” (*ibidem*, 2005, p. 87). Ainda segundo o autor,

A hipótese proposta em meu livro *Em busca do povo brasileiro* (cf. Ridenti, 2000) é a de que o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista [*ibidem*, p. 84].

Neste sentido, Ridenti encaixa as canções após o golpe de 1964 de Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros neste quadro de sentimento de brasilidade (romântico-) revolucionário. As canções passaram a ser metafóricas de maneira a denunciar, de maneira velada, a ditadura militar. A canção *Sabiá* inicia com as estrofes:

*Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar*

Napolitano menciona a “sensação de exílio” evocada pela canção que estaria fazendo alusão ao Brasil visto de fora por parte dos muitos exilados daquela época e o anseio pelo retorno ao país. A ideia de “volta, retorno” de Tom Jobim ao Brasil será retomada no próximo capítulo assim como a ideia de lugar.

A canção “Sabiá” articulava a melancolia da perda das referências, telúricas, existenciais e culturais como uma sensação de exílio que, após o AI-5, seria generalizada nos setores mais organizados da sociedade brasileira. A vontade de recuperar a pátria (“vou voltar”) se dilui na antipassagem que leva ao estranhamento. A citação deslocada de Gonçalves Dias (“à sombra de uma palmeira que já não há”) sintetizava a incapacidade de recuperar os projetos perdidos, incongruentes com uma nova realidade que o sujeito reluta em aceitar. O canto (a “sabiá”), promessa de felicidade, já não anunciava “o dia que virá” (que aliás, nunca foi a tônica das letras de Chico Buarque), mas uma confusão de temporalidades, em que o sujeito já não sabe em qual tempo vive: no passado, no futuro ou no futuro do passado [NAPOLITANO, 2000, p.306].

Em uma análise *a posteriori*, pode-se dizer que os festivais da canção no Brasil podem ser interpretados como eventos performáticos ou rituais que catalisavam as tensões que se manifestavam através da música, mas que na verdade revelavam tensões políticas e sociais, questões ideológicas que eram

expressas pelo público nos festivais. Nesse sentido, podemos fazer alusão à ideia de *drama social* de Victor Turner, conceito analítico que o autor utiliza para a leitura dos processos sociais. Em *Antropologia da Performance* (1986), Turner parte de sua análise dos rituais para trabalhar com as performances nas sociedades complexas. Segundo o autor, tanto os rituais em sociedades tradicionais quanto as performances em sociedades complexas, interrompem a vida rotineira e refletem o(s) *drama(s) social(ais)* ou as rupturas vivida(s) na sociedade em questão. O ritual corresponde a uma espécie de catarse coletiva em que são evidenciadas as fissuras do cotidiano que são resolvidas ou não, mas que são explicitadas. Nesse processo, o autor introduz o indivíduo na análise social. Desta forma, o ritual trabalha tanto na dimensão individual quanto social. Neste sentido, Turner enfatiza que o jogo estratégico não ocorre somente a partir de estratégias individuais, mas, também não é somente reproduzido por inércia (TURNER, 1974).

Os festivais da canção vistos como processos rituais ou performáticos (de performance estética) que se apresentam como um espaço simbólico em que ocorrem manifestações positivas ou negativas por parte do público tais como a vaia de uma determinada canção, retratam um *drama social* que deixa transparecer a situação conflituosa da sociedade em relação ao funcionamento da estrutura. Nas palavras de Turner: “o drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura” (1974, p.6). Desta forma, as manifestações do público nos festivais através de vaias em diferentes ocasiões em relação a artistas distintos estariam revelando a visão dos espectadores dos festivais na época, baseada em um imaginário que opunha “canções engajadas” a “canções não-engajadas” ou “artistas engajados” a “artistas não-engajados”. Seria difícil delimitar em que categoria as canções e os artistas se encontravam pois o grau de engajamento é relativo além das canções, em muitos casos, apesar de expressarem descontentamento em relação a posição do governo militar, não agradarem ao público (como no caso da canção “É proibido proibir” de Caetano Veloso) pela canção rival ser considerada “mais engajada”. O que interessa não é classificar os artistas ou as canções, mas perceber que nesta imaginária oposição binária revela-se um *drama social*, nos termos de Turner, que desvela normas e valores que estão em conflito e cuja manifestação se expressa de maneira explícita nos festivais. As chamadas canções engajadas estariam se manifestando contra a “estrutura” vigente na época representada pelo governo

militar engendrando por parte dos espectadores torcedores destas canções um sentimento de solidariedade análogo ao sentimento de *communitas* evocado por Turner. O autor ressalta que os processos revolucionários da história do Ocidente são baseados nos mecanismos de *communitas*. Em outras palavras, em contextos de revolução ou como no caso do Brasil naquele período em um contexto político que estimula manifestações de cunho revolucionário, ocorrem processos de *communitas* em que as pessoas se relacionam entre elas e as normas são colocadas em suspenso. Trata-se de um processo que une e que cria uma solidariedade entre os indivíduos que se identificam profundamente uns com os outros. O estado ou sentimento de *communitas* encontra-se em uma situação de *liminariedade*. O processo ritual ou o processo performático se caracterizam por uma *liminaridade* ou o ato de se situar entre dois estados de existência, entre dois sistemas³¹. Turner observa que os movimentos de *communitas* têm as mesmas características: convivência, inversão de papéis, destruição ou eliminação dos bens dos outros, crítica à estrutura. Estas características podem ser observadas nas “vaías” que ocorrem nos festivais da canção onde as normas são colocadas em suspenso pelos espectadores que estariam sendo movidos por um sentimento de *communitas* que os une. Desta forma, a “vaia” representa uma crítica em relação à “estrutura” que vigorava na época em um processo que expressa a pretensão de transformar a estrutura (e talvez as questões sociais não-resolvidas pelas estruturas prévias). Também, os papéis são invertidos, pois o público se vê no direito de decidir o ganhador no lugar do júri e de “destruir” ou “eliminar”, através da vaia, a arte e o direito de performance por parte dos artistas que não eram considerados tão engajados quanto um dado artista concorrente. Enquanto este último estaria representando a possibilidade de transformação da estrutura, os primeiros eram vaiados por estarem naquele momento no imaginário do público representando a “estrutura” ou o conformismo em relação à mesma. Segundo a análise de Turner, este processo revela e busca satisfazer as necessidades humanas, em outras palavras, o homem precisa da estrutura, mas também da *communitas*. Não seria possível o homem viver sem *communitas*. O autor associa a *communitas* à arte, ao

³¹ O autor se baseia na teoria de Arnold van Gennep segundo o qual o processo ritual atravessa três etapas: a separação, a liminaridade ou margem (*limen* em latim) e a reintegração (TURNER, 1987, p. 25).

lazer, os movimentos de contra-cultura que correspondem aos interstícios das sociedades – no caso das "sociedades complexas" - , ao “processo de canalização” daquilo que não pode ser vivido ou dito no processo estrutural, como no caso dos festivais da canção em relação à estrutura política da época (TURNER, 1974 e 2008).

No caso do *III Festival Internacional da Canção*, podemos perceber o processo do conflito social através deste evento enquanto ritual tanto a nível social como individual. A nível coletivo, pode-se dizer que há uma ruptura, em 1964, com o golpe militar e uma crise neste ano de 1968, com a intensificação do antagonismo ou do conflito social entre a sociedade civil anti-ditadura militar - que se manifesta, por exemplo, por meio dos estudantes, movimentos estudantis, artistas - e o governo militar. O festival aparece como um ritual performático que permitiria uma ação corretiva. No entanto, mais do que resolução do conflito, o evento proporciona a explicitação do *drama social*. Esta análise permite compreender a “vaia” em relação à canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque que concorria com a canção *Pra não dizer que não falei de flores* de Geraldo Vandré que era considerada mais engajada representando a possibilidade de mudança da estrutura ou a “contra-estrutura” ou a “anti-estrutura” nos termos de Turner. Em uma situação de competição como a do festival, o público se baseia, de maneira inconsciente, em uma oposição dual “anti-estrutura” versus “estrutura”. Consequentemente, se a canção *Pra não dizer que não falei de flores* era vista como “anti-estrutura”, esta oposição binária inconsciente faz com que os espectadores percebessem a canção *Sabiá*, embora não fosse esse o caso, como a “estrutura” ou “*status quo*” em relação a esta e que deveria portanto, ser vaiada ou eliminada. O *III Festival Internacional da Canção* neste ano de 1968 repleto de conflitos e tensões políticas no Brasil como no mundo, representa um “cano de escape” que canaliza as tensões e insatisfações que não poderiam ser vividas ou manifestadas no quadro estrutural. Segundo Turner, as performances acontecem em momentos simbolicamente marcados como é o caso do ano de 1968 que se torna um marco em muitos países, de certa forma, da expressão das esquerdas carregadas de símbolos que ganham significados distintos segundo o lugar.

Para Turner, em um determinado contexto, os símbolos são multívocos ou têm diversos significados. No entanto, quando colocados dentro de um campo

semântico estruturado por classificações, os símbolos passam a condensar significados e a formar polos opostos representados por classificações “unívocas” em torno dos símbolos.

Símbolos únicos podem, sem dúvida representar os pontos de interconexão entre planos separados de classificação. [...] Isto conduz ao problema da “polissemia”, ou multivocidade de muitos símbolos, isto é, ao fato de possuírem simultaneamente muitas significações. [...] Se considerarmos separadamente cada um desses símbolos, isolando-os uns dos outros no campo simbólico (de acordo com a exegese nativa ou o contexto simbólico), a multivocidade é a característica mais saliente. Se, por um lado, os considerarmos do ponto de vista da totalidade como classificações que estruturam a semântica do rito inteiro no qual esses símbolos ocorrem, então cada um dos significados a eles atribuídos aparece como a exemplificação de um só princípio. Na oposição binária, em cada plano, cada símbolo se torna unívoco [TURNER, 1974, p. 58 e 59].

Se o festival visto como ritual, opera a nível social, possibilitando explicitar os conflitos que estão latentes neste contexto, Turner enfatiza que o *drama social* também opera a nível individual. O fato de Tom Jobim seguir sua trajetória nos Estados Unidos era interpretado de diversas maneiras naquela época, com base na oposição binária nacional *versus* estrangeiro. Podia ser visto como uma ruptura que significava “traição” à pátria ou afastamento em relação ao Brasil e à *brasilidade*; podia ser percebido como falta de engajamento político naquele momento e portanto, como submissão e “entreguismo” ao imperialismo americano. Segundo Paulo Jobim: “Aquela coisa do *Sabiá*, foi um trauma, foi horrível”³². As duas citações seguintes resumem, de certa forma, a situação de mão dupla de Tom Jobim no final da década de 1960 e início dos anos 1970. O compositor deve se confrontar às críticas no Brasil e ser “recriminado” como destaca Nelson Motta na citação abaixo, ao passo que é consagrado como um “clássico” no mercado norte-americano, como ressaltado também, abaixo, pelo compositor brasileiro Sivuca que também era “um brasileiro no exterior”.

Mas Tom vive amargurado, deu um duro danado, inventou tudo e pouca gente reconhece: a memória das pessoas é fraca. A nossa geração não encontrou grandes dificuldades para se afirmar, o caminho já estava aberto. Tom lutou anos e anos como pianista de inferninhos para viver e fazer uma música. Nós encontramos a estrada pronta e asfaltada. Sinatra grava um

³² JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013

disco com suas músicas e teve muita gente que recriminou. “Tom: Ah, até você está nesta onda de americano?” [Nelson Motta, 07/1968, p. 4 e 5, *Jornal de Ipanema*].

“Os brasileiros lá fora”

Com relação ao movimento musical que está ocorrendo aqui, não posso falar muito, mas me parece que o jovem brasileiro está fugindo um pouco de suas raízes musicais. Quanto aos brasileiros no exterior, Sergio Mendes, sem dúvida, conseguiu o sucesso, muito mais como homem de negócios do que como músico. Edu Lobo vai no caminho certo de acordo com suas possibilidades. Ele está estudando muito e prepara seriamente seu futuro. Luiz Bonfá continua a ser muito tocado. Tom Jobim entretanto já passou a ser considerado um clássico, como acontece com os maiores músicos norte-americanos [Sivuca, Um brasileiro em Nova Iorque, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo 2 e segunda-feira 03 ago. 1970. Entrevista.].

O III FIC representa para Tom Jobim um momento de crise que se manifesta através da vaia à *Sabiá*. No entanto, pode-se traçar a hipótese de que a explicitação do *drama social* proporcionada pelo festival possa ter contribuído para a criação por parte do compositor de uma nova estética e um novo imaginário sonoro que marcará sua obra a partir da década de 1970.

Logo após o festival, Tom retorna aos Estados Unidos para gravar um segundo LP com Sinatra. Nos dois anos que seguem o festival, Tom Jobim continua



Figura 16 - Exposição dos álbuns de Tom Jobim na década de 1960 e início de 1970. IACJ, 2013

sua trajetória *entre* dois universos simbólicos. O compositor havia feito um contrato com o produtor Creed Taylor para realizar a produção de álbuns em uma trilogia que já havia começado com o álbum *Wave* em 1967 e que continuaria com *Tide* (CTI Records) e *Stone Flower* (CTI Records) em 1970 (Figura 16). Estes álbuns têm um caráter mais instrumental e ainda carregam o “selo jazz” em suas capas. *Stone Flower*

difere dos dois álbuns anteriores no que se refere ao título, a capa e a escolha do repertório. *Wave* e *Tide* são títulos que fazem referência ao mar – tema representativo da bossa nova - assim como as capas dos álbuns, além de terem similaridades nos arranjos das canções e na escolha do repertório. *Tide* inclui quatro faixas chamadas *Tema Jazz*, grande parte dos títulos em inglês, uma versão instrumental e orquestral de *The Girl from Ipanema* e uma versão instrumental de

Carinhoso de Pixinguinha. *Stone Flower* cujo título não se refere à temática do mar mas, à planta *Stone Flower* traduzida mais tarde como “Quebra-pedra”, denota a aproximação em relação à natureza (que já havia sido, de certa forma, anunciada em *Sabiá*). A natureza parece ser a grande representante do Brasil através das faixas *Stone Flower*, *Andorinha* e *Sabiá* (cantada em português). Também, o Brasil é representado pelo samba e pelo choro, gêneros considerados representantes da “tradição musical brasileira” ou da ideia de *identidade brasileira*, como abordado no capítulo anterior: o chorinho aparece através da faixa de mesmo nome *Choro* e o samba na versão instrumental do samba-exaltação *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso apresentado duas vezes sob o nome *Brazil*. Apesar de em *Stone Flower*, Tom Jobim incluir *Sabiá* cantada em português, sua versão de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso apresenta-se duas vezes no álbum sob o nome *Brazil* (com “z”). Na capa do encarte do álbum *Stone Flower*, Jobim é retratado fumando um cigarro, em uma foto tirada pelo fotógrafo Pete Turner, o que parece estar representando o *show business*, a indústria hollywoodiana americana. Esse

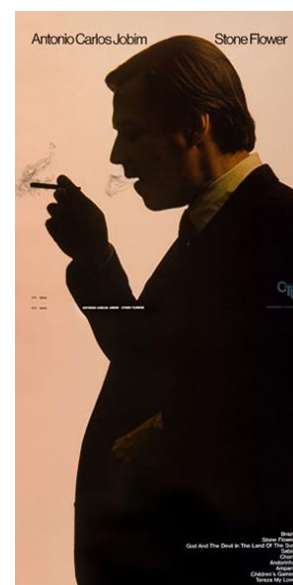


Figura 17 - Capa do álbum *Stone Flower*. Acervo Digital IACJ, 2013.

álbum, além de ser o último gravado ao lado de Creed Taylor, com o selo *jazz* e em estilo instrumental, mostra por um lado, a gradativa aproximação do compositor a temas relacionados à natureza e a sua busca por outras formas de representações de Brasil. Por outro lado, a foto e o título do álbum parecem estar revelando uma insatisfação do compositor em relação às imposições, já mencionadas, às quais devia se confrontar no mercado fonográfico norte-americano (Figuras 16 e 17). Se traduzirmos o título do álbum literalmente, *Stone Flower* significa Flor de Pedra, em uma manifestação não somente ao universo simbólico americano mas ao universo simbólico brasileiro e o seu contexto político-ideológico. Além da relação com os editores no que diz respeito às traduções e versões das letras de suas canções, havia outras imposições tais como o estilo, o arranjo, a escolha do repertório, a escolha dos nomes das faixas etc. Se neste álbum o Brasil aparece com “z”, no álbum *Urubu* (1975), Tom Jobim apresentará a música *Saudade do Brasil* para chegar a um álbum com o título *Terra Brasilis* em 1980, como veremos no próximo capítulo. A seguinte afirmação de Paulo Jobim compara, de maneira resumida, esta

trilogia de álbuns realizada no final da década de 1960 e início de 1970 à mudança estética e temática que se apresentará na obra do compositor na próxima década através dos álbuns *Matita Perê*, *Urubu* e *Terra Brasilis*.

Depois tem os discos Wave, Stone Flower que são mais instrumentais mesmo, aí tem sempre uns músicos de jazz, uns solistas, coisa assim, que são produzidos por um grande produtor de jazz, Creed Taylor. Aí depois disso, ele, não sei se ele se desentendeu com o Creed Taylor ou por conta própria, mas ele resolveu fazer os discos dele mesmo. Então tem esses discos Matita Perê, Urubu, e depois o Terra Brasilis [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Haveria, neste início da década de 1970, uma dupla insatisfação para o compositor que se expressará na sua obra e trajetória na próxima década, como veremos no próximo capítulo: por um lado, as imposições (pressões, cobranças) por parte mercado fonográfico norte-americano devido a questões comerciais e mercadológicas e por outro lado, as imposições do universo simbólico brasileiro baseado em uma retórica tanto de lutas de classe quanto de afirmação da nacionalidade através dos elementos “popular” – representado ora pela figura do homem rural, ora pela figura do operário - “autêntico e “tradicional” para se contrapor ao universo estrangeiro, representado pela Europa e Estados Unidos como símbolos da modernidade e da *civilização*. O contexto baseado em uma visão ou “prisão” político-ideológica na qual se situava a bossa nova e Tom Jobim ao longo da década de 1960 no Brasil em comparação à visão ou, também, “prisão” mercadológica da indústria de bens simbólicos norte-americana permite compreender como o Brasil, as questões de brasilidade e “autenticidade” são percebidas de diferentes formas segundo o ângulo a partir do qual se tem como referência. Neste sentido, para terminar esta parte, vale citar o conceito de *comunidade imaginada* de Benedict Anderson que se manifesta na canção *Sabiá* e a constatação de Arjun Appadurai sobre este conceito de que “One’s man imagined community is another man’s political prison” ou “A comunidade imaginada de uns é a prisão política de outros” (APPADURAI, 1996, p. 32, tradução nossa). A interpretação do Brasil sob o olhar dos críticos chamados “puristas” da música popular ou dos manifestantes que faziam parte do público que se expressavam através das vaias nos festivais da canção corresponderia à “prisão política” mencionada pelo autor, ao passo que Tom Jobim apresenta, com *Sabiá*, a ideia de uma *comunidade imaginada* sob um olhar “de fora para dentro”.

Este capítulo teve como intenção levar à percepção de uma análise diacrônica que vem mostrar como a questão da brasilidade na música era discutida antes da eclosão da bossa nova e como as classificações em relação à música popular brasileira e à bossa nova ou a obra de Tom Jobim emanam das ideias propagadas pelas diferentes visões e construções sobre a *identidade brasileira* que se desenvolveram ao longo do século XX. Trata-se de um processo histórico que envolve a questão da *identidade brasileira* baseada na relação dual de espelho e contraposição em relação ao mundo considerado civilizado representado pela Europa e naquele período pelos Estados Unidos, como abordado no primeiro capítulo. A bossa nova e Tom Jobim, enquanto um de seus principais idealizadores, vêm representar musicalmente o almejado ideal de modernidade e civilização mas, paralelamente devem se confrontar à busca pela contraposição em relação ao mundo considerado civilizado por meio de uma ideia de “autenticidade” dentro da qual o gênero não se encaixa segundo a visão de uma parte da crítica musical. Além disto, o contexto político de ditadura militar e o desenvolvimento do pensamento das esquerdas-nacionalistas no Brasil na década de 1960 intensificam as visões duais como “nacional *versus* estrangeiro”, “popular” *versus* “elite”, “autêntico” *versus* “inautêntico”, tendo como principal alvo os Estados Unidos como representante de uma ideia de imperialismo. A visão classista e nacionalista, se impunham através da esfera intelectual e dos veículos de comunicação de massa por meio dos jornalistas e críticos musicais. Muitos são os artistas que se engajam em uma canção politizada naquele momento político do país. A cobrança quanto a realização, de um lado, de uma música “politizada” e “engajada” e de outro lado, de uma música brasileira “sem influências externas”, ocorre em relação aos artistas brasileiros em geral. No entanto, a situação de Tom Jobim *entre* mundos revela a singular posição do compositor *entre* dois universos simbólicos, além das questões identitárias mais subjetivas que começam a surgir na trajetória do compositor naquele período. No caso de Tom Jobim, o festival da canção que poderia aproximá-lo do público brasileiro, de certa forma, engendra, o seu afastamento. Além disto, ao sentimento de afastamento do compositor em relação ao Brasil provocado pela vaia no festival, somam-se as críticas anteriores ao evento quanto à suposta “não-brasilidade” do gênero bossa nova e sua suposta aproximação com o *jazz*, com o mercado norte-americano e com a noção de imperialismo. No entanto, há uma não admissão deste

afastamento por parte de Tom Jobim que procura, ao contrário, a unidade, a integração, a aproximação e o reconhecimento em seu país de origem. Antonio Carlos Jobim, Tom ou Jobim, Tom & Jobim *entre* dois mundos, *entre* o Brasil e o exterior, o exterior e o Brasil, já manifesta seu sentimento de saudades do Brasil, como vimos, em seus relatos e escritos ou por meio da canção *Samba do Avião* e de certa forma na canção *Sabiá*. Esta singular situação *entre* mundos na qual se encontrava o compositor estaria abrindo um novo olhar “de dentro para fora” e “de fora para dentro” do Brasil que se expressará na década de 1970 através da criação de um novo imaginário sonoro sobre o Brasil, como veremos no próximo capítulo.

3 UM NOVO IMAGINÁRIO SONORO SOBRE O BRASIL: NAS TRILHAS PARA SE TORNAR ANTONIO BRASILEIRO

“Senhoras e senhores, estamos aterrissando no aeroporto Antonio Carlos Jobim, favor verificar que seus cintos estejam afivelados e suas poltronas na posição vertical”.

O anúncio de chegada ao aeroporto Antonio Carlos Jobim já me lembrava o motivo de minha viagem de pesquisa ao Rio de Janeiro. O trabalho de campo envolveu pesquisa em arquivos e um maior contato com o universo do compositor através da experiência *in loco* e vivência no Instituto Antonio Carlos Jobim que hoje representa a memória e obra de Tom Jobim.

O Instituto está localizado no Jardim Botânico, local escolhido devido à importante aproximação do compositor com a natureza que se reflete na sua música a partir da década de 1970. O espaço é composto por uma sala de exposição onde podem ser encontrados manuscritos, cartas, cartões postais escritos pelo compositor, prêmios e condecorações por ele recebidos e significativos objetos que lhe



Figura 18 - Vista do Jardim Botânico. Foto tirada em 20/05/2013



Figura 19 - Exposição Instituto Antonio Carlos Jobim. Foto tirada em 20/05/2013

pertenciam e que tinham considerável influência em sua obra (Figuras 18 e 19). A exposição também inclui vídeos, fotos, citações de Tom Jobim bem como a visualização de toda a sua discografia através dos álbuns originais cronologicamente expostos. Ao lado da sala de exposição, encontra-se o Teatro Tom Jobim onde são realizados eventos artísticos, culturais e musicais tais como

concertos e apresentações que incluem diversos estilos musicais. O espaço é

circundado pela exuberante natureza do Jardim Botânico, onde podem ser desfrutadas suas paisagens, os sons e a diversidade de suas espécies naturais, plantas, bichos, o ar puro em meio à urbanizada cidade do Rio de Janeiro. Tom Jobim gostava muito de passear no Jardim Botânico, tendo realizado alguns livros sobre o local: *Meu Querido Jardim Botânico* (com fotografia de Zeca Araújo) em 1988 e ao lado de sua esposa Ana Jobim *Visão do Paraíso* e *Toda Minha Obra é inspirada na Mata Atlântica* respectivamente lançados em 1995 e 2001. A visão de Tom Jobim sobre o Brasil que se reflete em seu trabalho a partir desta época poderia ser explicitada pela seguinte citação que pode ser encontrada em *O Cancioneiro Vol. 4 (1971-1982)*:

Nosso trabalho de criação musical é coisa brasileira, todo o tempo e sempre. Sinto muito o Brasil, a terra, os nossos bichos. A gente cata um galinho aqui, uma folhinha ali, uma semente colorida mais adiante, um papagaio, uma jandaia, e vai armando essas coisas, até que elas virem “Águas de Março”, “Matita Perê”, “Boto”, tudo fincado na floresta brasileira, no sertão, nos peixes e nas aves do Brasil [2000, p. 14].

Os títulos dos álbuns lançados por Tom Jobim na década de 1970 denotam uma mudança nas temáticas do compositor: *Matita Perê* (Philips, 1973); *Urubu* (Warner, 1975); *Terra Brasilis* (Warner, 1980). Há uma mudança em relação ao período bossa nova em que as canções giravam em torno de temas relacionados ao amor, ao mar, ao Rio de Janeiro: “o amor, o sorriso e a flor”³³. Este período é marcado por temas relacionados à natureza, ao folclore e à literatura brasileira que corresponderiam a uma aproximação com o Brasil inclusive através do “sertão”, mencionado no trecho acima, representante da tradição regionalista e popular. Trata-se da criação de um novo imaginário que canta e conta a terra, a mata brasileira em mais uma expressão criativa e inovadora que reinventa, mais uma vez, a cultura.

³³ Álbum lançado por João Gilberto em 1960 cujo título reflete a temática predominante nas canções da bossa-nova

3.1 “UM BRASILEIRO DE ALMEIDA” – CONSTRUINDO UM NOVO IMAGINÁRIO SONORO SOBRE O BRASIL

Em sua análise sobre os rituais já mencionada no capítulo anterior, Victor Turner dá ênfase na questão processual em que o diacrônico é mais valorizado do que o sincrônico. Neste sentido, a análise social é formulada a partir do processo social em que o indivíduo também traz a sua participação. Este seria o ponto essencial que faz com que o autor se afaste do chamado funcional-estruturalismo segundo o qual o sujeito simplesmente reproduz o jogo social. A etnografia mostra como os indivíduos não reproduzem um sistema propriamente dado, mas também fazem escolhas em função do contexto. É interessante perceber a questão indivíduo e sociedade para a análise da construção de uma nova estética sonora, de um novo imaginário sobre o Brasil como é o caso da obra de Tom Jobim a partir deste período. Em *A Sociedade dos Indivíduos (1939)*, Norbert Elias mostra como as redes de interdependências e configurações sociais permitem suplantam a divisão indivíduo e sociedade. A sociedade não é uma coisa dada em que operam dois níveis, como na visão durkheimiana – o indivíduo e a sociedade -, mas uma rede de relações em constante movimento em que podem ser encontradas regularidades. O indivíduo e a sociedade seriam, na visão de Elias, valores construídos. O autor propõe que o indivíduo seja compreendido a partir de sua configuração social. Em outras palavras, o cientista social deve dar legibilidade ao indivíduo na sua configuração social. Em *Mozart: A Sociologia de um gênio (1991)* em que o autor busca mostrar a ligação de Mozart com suas redes de interdependência, Elias afirma que deve-se “[...] compreender que uma pessoa não se divide em artista em um compartimento e ser humano no outro” (1994, p.85). Segundo Paulo Guérios em seu trabalho a respeito da trajetória de Villa-Lobos:

Para falar de um artista [...] não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência. A música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e obra são então um só fenômeno [2009, p.20].

Devem, portanto, ser levadas em consideração, como visto, a percepção de Tom Jobim em relação às críticas que recebe no Brasil e às pressões oriundas do mercado fonográfico norte-americano assim como o caráter mais subjetivo do compositor no que se refere por exemplo, seu sentimento em relação ao Brasil em meio à sua vida e trajetória *entre* dois universos simbólicos, *entre* seu país de origem, o Brasil, e o mundo. Em outras palavras, se por um lado haveria por parte de Tom Jobim uma busca em responder às suas distintas insatisfações em relação ao sistema tanto brasileiro como norte-americano, há paralelamente, a aspiração por uma expressão mais individual que se manifesta em sua música que contém inúmeras influências literárias, musicais, sociais, mas que também se revela singular como em uma nova “invenção-criação”, nas palavras de Roy Wagner, em que a criatividade do homem permite a constante reinvenção da cultura.

Após a consagração de Tom Jobim como compositor em paralelo ao evento relacionado à canção *Sabiá* que denota a arbitrariedade e especificidade do contexto sócio-político brasileiro como no caso da recepção da crítica em relação à bossa nova, haveria um período de introspecção e retrospectoção por parte do compositor. Neste sentido, o final da década de 1960 e o álbum *Stone Flower* (1970) marcam um momento de transição à nova temática à qual se dedica na década de 70, transição esta que se interpretada nos termos de Turner, poderia ser percebida como um espaço *liminoide* que engendra o renascimento do compositor, de sua criatividade, de sua obra em uma nova estética e imaginário do Brasil para o mundo e do mundo para o Brasil ou “de fora para dentro” e “de dentro para fora”. Segundo Turner, o *liminoide* é “semelhante sem ser idêntico ao liminar” (2012, p. 228) e corresponde à produção de ideias inovadoras e criativas que podem se manifestar na sociedade nas esferas literárias, artísticas, científicas entre outras.

[...] em gêneros liminoides da literatura e da arte industrial, e até da ciência (mais realmente homólogo ao pensamento liminal tribal do que a arte moderna), o grande público está debruçado sobre o indivíduo inovador, a única pessoa que ousa e opta por criar [TURNER, 2012, p. 239].

Ainda segundo Turner,

Nas ditas sociedades complexas da “alta cultura”, o liminoide não é apenas retirado de um contexto de *rite de passage*, é também “individualizado”. O artista solitário *cria* o fenômeno liminoide, a coletividade *experimenta* símbolos liminais. Isso não significa que o produtor de liminoides, ideias, imagens, faz apenas em *ex-nihilo*; significa que ele é privilegiado ao usar

livremente sua herança social, de modo impossível para os membros de culturas cuja liminariedade é vista como sacro-santa [2012, p. 249].

Desta forma, a trajetória de Tom Jobim pode ser compreendida pelo seu caráter *liminoide* por não romper com o sistema e por criar, por opção e devido a sua singular trajetória *entre* o Brasil e o mundo, uma arte caracterizada por um imaginário sonoro original que poderia dificilmente ser encaixada em alguma classificação e que obtém prestígio e consagração em virtude de sua originalidade e força criativa.

Esta fase de transição da trajetória de Tom Jobim é explicitada pelo compositor em entrevista concedida a José Carlos Oliveira para o *Jornal do Brasil* em outubro de 1970 em que Tom relata o processo pelo qual estava passando:

[...] é tempo de recolhimento, Carlinhos. Tempo de meditação. Manhã-noiteira (?). Guimarães Rosa, o burrinho Pedrês. [...] [OLIVEIRA, José Carlos. Tom Jobim abre o Jogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 30 out. 1970].

O compositor menciona “o tempo de recolhimento”, de “meditação” que o teria aproximado à literatura de Guimarães Rosa por exemplo. Segundo o compositor, esta introspecção também teria concedido maior liberdade ao seu trabalho.

Isso aconteceu pelo fato de eu estar, há muito tempo afastado da luta, do cenário das apresentações públicas, das emissoras de televisão. Assim, tive tempo para a introspecção. Pude pensar com mais calma. Falar de coisas que estão fervilhando lá dentro, no fundo de mim mesmo. Até então eu havia gravado coisas em que eu acreditava é claro. Melodias populares e aqui e ali uma notinha no piano [Autor Desconhecido, Tom Jobim, A livre suíte mateira de Tom Jobim, *Diário de Notícias*, 27 mar. 1973, Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim].

Ainda no ano de 1970, percebe-se a aproximação de Tom Jobim em relação à natureza que é retratada na citação abaixo bem como pela coleção de assobios do compositor (Figura 20).

Segundo entendidos no assunto o maior piador do Rio é o compositor Tom Jobim. Ultimamente, Tom tem ido para um sítio, em São José do Rio Preto, onde passa horas a treinar os diversos pios que tem. Está inclusive, pesquisando, a fim de encontrar uma forma de harmonizá-los. Conforme fôr, a coisa pode dar até em música. [Lance-Livre, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, 18 e segunda-feira 19 out. 1970].



Figura 20 - Coleção de assobios de Antonio Carlos Jobim, Exposição IACJ, 2013

Haveria, neste processo, uma volta às origens, um retorno à infância ou às raízes que engendra um maior contato de Tom Jobim novamente com a natureza que marcou sua infância e juventude em um Rio de Janeiro ainda não urbanizado nas décadas de 1930 e 1940 e em suas férias no interior de São Paulo. Na fase adulta, esta nova relação com a natureza se manifesta em suas idas ao sítio de sua mãe e na construção da “casa no sítio”, nas palavras de Paulo Jobim, em Poço Fundo, São José do Vale do Rio Preto, RJ onde foi feita em 1972 a canção *Águas de Março* em que aparece o verso “É o projeto da casa, é o corpo na cama”.

Também é a época que ele fez a casa no sítio aí Águas de Março é completamente meio que a construção da casa, “tijolo chegando, a lama, a viga o vão”, construindo a casa lá. E também ele foi bastante pra essa casa, ele se mudou pro Jardim Botânico, ele voltou a ficar mais perto da floresta. O assunto que ele mais gostava é floresta, os passarinhos, essas coisas [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

A letra de *Águas de Março* revela a construção de sua casa, mas também o início do processo de construção da nova estética e imaginário baseado na natureza que constituirá a nova etapa de sua trajetória.

*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*

Os dois primeiros versos são ainda repetidos no final da canção e a expressão “é o fim do caminho” também aparece nos versos

*É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho*

A solidão e o “desgosto” evocados pelo compositor poderiam estar fazendo referência aos eventos vividos anteriormente, à insatisfação já mencionada no que se refere às críticas em relação a sua obra devido às visões dos “puristas do samba” aliada às ideologias políticas que se intensificam no final da década de 1960 quanto às exigências no mercado fonográfico norte-americano que teriam levado o

compositor a produzir seus próprios álbuns, como veremos mais adiante. “O fim do caminho” estaria revelando o fim de uma etapa, de uma “estação” assim como “as águas de Março fechando o verão”, verso repetido quatro vezes ao longo da canção. Estas expressões contrastam, no entanto, com o verso “é a promessa de vida no teu coração”, que aparece o mesmo número de vezes e finaliza a canção, remetendo à ideia de renascimento que caracterizaria esta fase, como já abordado acima, e cicatrizando ou curando as feridas que estariam sendo fisicamente representadas pelo “espinho na mão”, “um corte no pé” ou “uma febre terçã” remediadas, em seguida, pelo “belo horizonte” e no final “a promessa de vida no teu coração”.

*É uma cobra, é um pau, é João, é José
É um espinho na mão, é um corte no pé*

*São as águas de março fechando o verão,
É a promessa de vida no teu coração*

*É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã*

*São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração.*

A canção anuncia as preocupações que Tom começa a ter quanto ao desmatamento, tema que, já naquela época, o compositor observava no Brasil, mas cujos impactos atingem a escala mundial. Há uma esperança através de “um resto de mato” que resta “na luz da manhã”. Esta esperança e esta luz também poderiam corresponder ao seu renascimento como compositor de novas criações.

*É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um resto de mato, na luz da manhã*

Também, nota-se o interesse de Tom pelos bichos (Figura 21) como “peixe” em “é um peixe, é um gesto” e sobretudo pelas aves: “Matita Pereira” em “Caingá, candeia, é o Matita Pereira” e nos versos

*Passarinho na mão, pedra de atiradeira
É uma ave no céu, é uma ave no chão*



Figura 21 Livro sobre animais, parte do acervo e exposição do IACJ, 2013

O compositor estaria fazendo uma comparação de si mesmo em relação às aves, como veremos em outras canções, estabelecendo um paralelo com sua vida sobrevoando o Brasil e o mundo e com uma ave que voa, mas que tenta pousar através do projeto de construção de sua casa. A ideia de sobrevoos em uma visão panorâmica sobre o Brasil será trabalhada na próxima parte.

Também em 1972, Tom Jobim estava compondo a canção *Matita-Perê* “que talvez seja a sua obra-prima”, de acordo com o jornalista e crítico musical Sérgio Cabral.

Um Brasileiro de Almeida. Enquanto suas músicas são tocadas diariamente em todo o mundo, Antonio Carlos Jobim permanece fiel aos mesmos bares e aos mesmos amigos, com uma assiduidade de um bom funcionário público. Apontado por críticos e músicos como o mais importante compositor brasileiro, ele acaba de fazer uma música que talvez seja a sua obra-prima: chama-se Matita Pereira”, o mesmo nome de um pássaro do nosso sertão. Afinal, além de Jobim, Antonio Carlos é também Brasileiro de Almeida [CABRAL, Sérgio. Um Brasileiro de Almeida. Dezembro de 1972, p. 32-38, Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim] .

O título do artigo *Um Brasileiro de Almeida* faz conotar que o nome Antonio Brasileiro que será adotado pelo compositor em seu último álbum em 1994, começa a ser formado neste início de construção do novo projeto musical de Tom Jobim. O autor do artigo, Sérgio Cabral, enfatiza que o compositor além de Jobim, que estaria remetendo ao seu sucesso internacional, “é também Brasileiro de Almeida”, associando seu nome à ideia de brasilidade agora reforçada pela temática da nova canção “Matita Pereira” que se transformará em *Matita Perê*. O nome “Brasileiro de Almeida” já havia sido utilizado em um artigo redigido alguns meses antes pelo jornalista José Carlos de Oliveira sobre a canção, fazendo referência ao nome completo de Tom Jobim que tem “Brasileiro” em seu nome de registro: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim.

*Continuando o Festival Brasileiro de Almeida, apresentaremos hoje o Matitaperê, música de Antônio Carlos Jobim e poema escrito em parceria com Paulinho Pinheiro. Trata-se de uma homenagem a Joao Guimarães Rosa [...] [OLIVEIRA, José Carlos. No Jardim das Rosas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 abr.1972, Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim].*

A ave “matita pereira” dá nome ao álbum *Matita Perê* lançado por Tom Jobim em 1973 onde *Águas de Março* é incluída como primeira faixa, seguida de *Ana Luiza* e da canção *Matita Perê*, escrita com Paulo César Pinheiro, na terceira faixa. Nota-se a influência do sertão e do folclore, de uma temática mais interiorana em grande parte das canções que compõem este álbum. A atmosfera do interior pode também ser percebida nas trilhas dos filmes *Tempo do Mar* de Pedro de Moraes e de *A Casa Assassinada*, de Paulo César Pinheiro que haviam sido realizadas neste período e foram incluídas no álbum. Tom Jobim se aproxima da literatura como fonte de inspiração para suas canções. Em paralelo ao retorno a sua infância através de um maior contato com a natureza, há uma aproximação com a literatura que também teria feito parte de sua infância. Já havia, portanto uma familiaridade do compositor com os conhecimentos oriundos da natureza e da literatura que são aprofundados nesta década. As alusões ao folclore, à literatura na representação pictórica do conto *Duelo* da obra *Sagarana* (1946) de Guimarães Rosa, à natureza brasileira representada pelos seus bichos e sua flora, são ilustradas em um colorido desenho realizado por Paulo Jobim, incluído no encarte de *Matita Perê* (Figuras 22 e 23). No lançamento do álbum, compareceram o poeta Carlos Drummond de Andrade e o romancista Marcos Palmério, aos quais o álbum havia sido dedicado além da homenagem a Guimarães Rosa que aparece na canção *Matita Perê* baseada em seu conto *Duelo*. O conto tem como cenário as paisagens do interior de Minas Gerais, retratando personagens do ambiente rural e sertanejo das fazendas do interior mineiro e a flora e a fauna que o compõem. A ave *Matita Pereira* ou *Perê* é conhecida sob diversos nomes “que varia[m] de região para região: é saci sem fim, peitico, matita-pererê, mattim-pereira, piriguá, fenfém, peixe-frito, peito-ferido, tempo-quente e mais uma variedade enorme



Figura 22 - Obra *Sagarana* de Guimarães Rosa em meio a outras obras, parte da exposição IACJ, 2013

de nomes. Antonio Carlos Jobim não esconde: o mundo desta música é o de Guimaraes Rosa e um dos seus versos é de Carlos Drummond de Andrade (“Um estranho chamado João”)³⁴. “Matita Perê é o nome de um pássaro misterioso que pia contra o tronco das árvores, de maneira que o som se espalha e você ouve o canto mas não vê o bicho. Chamado também de saci, é associado a este mito brasileiro” [JOBIM, Paulo, 2002, p. 9]. Podemos supor que Tom Jobim estaria se referindo a ele mesmo: suas músicas se espalharam pelo mundo mas, enquanto compositor, é muito mais ouvido do que visto. Além disto, a associação mencionada ao Saci faz referência ao personagem do folclore popular brasileiro que se espalhou



Figura 23 - Ilustração de Paulo Jobim incluída no encarte do álbum *Matita Perê*, Acervo Digital IACJ, 2013

especialmente nas regiões Norte e Nordeste. De acordo com Marcelo Ridenti, cujo estudo foi abordado no capítulo anterior, a produção cultural dos anos 1960 e início da década de 1970 pode ser caracterizada como “romântico-revolucionária” com base na

valorização de um homem novo pautada na idealização de um “homem do povo” interiorano, com raízes rurais, que deteria da cultura “autêntica” em oposição ao mundo urbanizado e moderno capitalista. Embora Tom Jobim não tenha como foco direto o “homem do povo”, de raízes rurais em sua obra, as considerações de Ridenti podem ser levadas em conta para o entendimento de sua aproximação em relação ao folclore e a elementos relacionados ao sertão, ao interior, ao rural como na canção *Matita Perê*. O contato com estes temas estaria relacionado às suas influências literárias e se expressará, de certa forma, na próxima década que não constitui objeto deste estudo, por meio dos chapéus de palha que caracterizarão a figura do compositor a partir dos anos 1980. O próprio Tom Jobim relaciona as suas pesquisas sobre esta temática nos anos que precederam o lançamento de *Matita Perê* à brasilidade que caracterizaria este trabalho:

³⁴ *Um Brasileiro de Almeida*, Sérgio Cabral, Dezembro de 1972, p. 32-38, Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim

Matita Perê é um disco profundamente brasileiro, resultado de pesquisas que realizei sobre som e raízes nossas. Tudo que coloquei nele foi produto de um esforço que venho desenvolvendo há muito tempo sobre essa temática. [JOBIM, Tom. Tom lança “Matita Perê”. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 43, 10 mai. 1973. Entrevista.]

As “pesquisas sobre som e raízes nossas” que teriam levado à realização de “um disco profundamente brasileiro” poderiam ser uma referência às pesquisas folclóricas que Mário de Andrade sugeria para a criação da música popular brasileira. Posteriormente Tom Jobim afirma ter entrado em contato com a obra de Mário de Andrade que visava, como já mencionado, a aproximação com as “raízes brasileiras” através do folclore na valorização dos regionalismos como símbolo de “tradição” e como elemento representante de uma ideia de brasilidade. Em entrevista ao programa *Roda Viva* (20 de dezembro de 1993³⁵), em um relato autobiográfico retrospectivo sobre sua trajetória, o compositor ressalta a brasilidade de sua obra pela influência que teria tido de Mário de Andrade:

Sobre esse negócio do crítico, o grande crítico na minha vida foi o Mário de Andrade [(1893-1945) poeta, romancista, fotógrafo, folclorista, musicólogo, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna de 1922, que procurou resgatar as identidades brasileiras. Escreveu inúmeros poemas e contos, como “Peru de Natal”, mas entre seus livros mais conhecidos estão Macunaíma e Amar, verbo intransitivo]. Ele me deu muitos conselhos, eu digo: não conheci o Mário de Andrade. Cheguei a vê-lo lá no Rio, assim, “aquele é o Mário de Andrade”. Mas esses conselhos que eu recebi foram naquele livro dele, aquele livro da música, Pequena história da música (1929), no tempo em que eu ainda podia ler. Eu ainda podia ler na cama. Os óculos, não tinha óculos, não tinha nada disso. Agora, tem a televisão [risos]. Então, o conselho do Mário de Andrade era o seguinte: se você for medíocre, faça música brasileira, se for mais ou menos, faça música brasileira e se for um gênio, faça música brasileira, porque lá fora está cheio de grandes músicos.

Embora esta citação seja feita *a posteriori* pelo compositor, percebe-se que se havia um processo de construção de um novo projeto que cria um novo imaginário brasileiro, este processo só pode ser considerado ou chamado de projeto *a posteriori*. Em seu relato para esta pesquisa, Paulo Jobim menciona: “É, ele tava a fim de fazer música brasileira, ele tinha isso na cabeça dele”. Em comparação aos discos anteriores, o músico ressalta a relação do Brasil, da brasilidade ou em suas

³⁵ Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm
Acesso em 17/11/2011

palavras o “assunto todo de Brasil que tava na cabeça dele” e os álbuns realizados na década de 1970 que marcam uma nova fase.

Agora o Matita e o Urubu, ele fez uns discos totalmente da cabeça dele, produzido por ele, pelo Clauss Ogerman, aí veio esse assunto todo de Brasil que tava na cabeça dele, ele tava lendo Guimarães Rosa, então são discos, assim, que você vê bem a diferença, são muito orquestrais, tem uma orquestra grande, eu acho que é a hora que ele teve mais assim, o que ele queria, da cabeça dele. Eu acho que é um momento muito importante. Principalmente esses dois discos. O terceiro também é lindo, Terra Brasilis, mas já é uma volta, são arranjos maravilhosos do Clauss [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Matita Perê também corresponde à ideia de volta do maestro ao Brasil embora como ele mesmo afirmasse quando lhe perguntavam porque sempre retornava ao Brasil “Volto porque nunca saí daqui”. Em artigo intitulado *A Volta de Tom Jobim*, o jornalista Julio Hungria afirma que *Matita Perê* “promove a volta de Tom Jobim ao dia-a-dia do panorama fonográfico” no Brasil:

*Tom Jobim, herói da bossa nova, estava afastado de um contato permanente com a plateia de seu país desde que fez nos Estados Unidos um sucesso especial – gravado, inclusive, por Frank Sinatra. Mais recentemente, após alguns LPs americanos, participou como intérprete da iniciativa do Disco de Bolso – quando lançou *Águas de Março*”. [...] Trata-se do veículo [*Matita Perê*] que promove a volta de Tom Jobim ao dia-a-dia do panorama fonográfico – e só por isso já será um lançamento muito importante [HUNGRIA, Julio. A Volta de Tom Jobim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, Segunda-feira, 16 abr. 1973].*

Observa-se que Tom Jobim ganha o título de “herói da bossa nova”; a palavra herói é utilizada nesta década para se referir ao compositor que na década anterior era comparado aos “heróis do samba”, como vimos no capítulo anterior. O jornalista menciona o lançamento prévio da canção *Águas de Março* através do Disco de Bolso que fazia parte de uma coleção que tinha como objetivo apresentar discos que continham em seu Lado A um artista já consagrado e em seu lado B um novo artista brasileiro. No caso do Disco de Bolso referido acima, *Águas de Março* de Tom Jobim, artista já consagrado, aparece no Lado A do LP e o lado B apresentava um novo artista, João Bosco, (hoje já consagrado).

Naquele período, muitos artistas estavam retornando ao Brasil após os anos de exílio ou auto-exílio no exterior em especial na Europa como é caso de Chico Buarque que retorna em 1970. Segundo Julio Hungria, três anos antes do

lançamento de *Matita Perê*, por ocasião do retorno de Chico Buarque, haveria uma certa descrença em relação à música popular brasileira naquele período que é expressa nesta citação.

*Mas o que na realidade está ocorrendo é que todo o extraordinário desenvolvimento que atingiu a MPB desde os primeiros anos 60, e mais especialmente desde 1967, está sendo desacelerado muito rapidamente, e, afinal, estacionamos. Primeiro porque, a corrente quebrada, fomos procurar a escola de Tom Jobim e encontramos razoavelmente superado ao verificarmos a que ponto nos levava a velocidade dos jovens. [HUNGRIA Julio. Chico Buarque a volta e o vazio *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Quarta-feira, 25 mar. 1970].*



Figura 24 - Álbum Tom & Elis (1974), Acervo Digital IACJ, 2013

Se em 1970, o autor revela a descrença em relação à música popular brasileira que teria “desacelerado” e “estacionado”, na citação anterior de 1973, o jornalista destaca a importância de *Matita Perê* por representar “a volta de Tom Jobim ao dia-a-dia do panorama fonográfico brasileiro”. O encontro de Tom

Jobim e Elis Regina em 1974 em São Paulo também é percebido como uma nota de esperança para a música popular brasileira como poderemos observar nas citações abaixo dos artigos publicados pelo jornalista Walter Silva na *Folha de São Paulo*. O compositor e a cantora gravaram juntos *Águas de Março* e muitas outras canções do compositor que compõem o álbum *Tom & Elis* que reúne os dois artistas em uma gravação realizada em Los Angeles, com arranjo de César Camargo Mariano (Figura 24). Na sequência da gravação, o compositor e a cantora realizam um show no Teatro Bandeirantes em São Paulo que é comentado pelo jornalista no artigo a seguir.

Passaram-se dez anos para que este encontro pudesse ser realizado. Nem o encontro Chico-Caetano no Teatro Castro Alves, na Bahia, foi tão aguardado. Nem mesmo o histórico encontro de João Gilberto com Caetano e Gil foi tão oportuno. Elis Regina, nossa melhor cantora, e Antonio Carlos Jobim, nosso mais importante compositor, juntar-se-ão pela primeira vez em público, amanhã, às 21 horas, no Teatro Bandeirantes, e repetirão esse encontro ainda uma vez depois de amanhã.

[...]

Será muito bonito e emocionante assistir a esse encontro. Com ele ou por causa dele, poderá surgir uma série de coisas importantes em nossa música popular, como, por exemplo, o ressurgimento de um estilo criativo e interpretativo de há muito ausente de nossos veículos de comunicação. O

estilo de nossa música que maior bom gosto e talento requer. O estilo que não fez concessões e influenciou até a música de consumo internacional. Chamem a ele o que quiserem: bossa nova, música de músicos, qualquer coisa, mas sem se esquecer de que é música popular brasileira da melhor qualidade e merecedora de maior divulgação e reconhecimento por parte dos intransigentes puristas da nossa cultura popular [SILVA, Walter. ELIS e TOM, encontro histórico. Folha Ilustrada, quarta-feira 02 out. 1974].

Nota-se que o jornalista refere-se ao show como uma possibilidade de “ressurgimento de um estilo criativo e interpretativo de há muito ausente de nossos veículos de comunicação”. Também, Walter Silva faz uma alusão aos “puristas da nossa cultura popular” que deveriam reconhecer a música de Tom Jobim e artistas como Elis que representam “a música popular brasileira da melhor qualidade e merecedora de maior divulgação”.

A brasilidade do compositor é, após o show, ressaltada por Walter Silva no artigo *Tom e Elis: o Brasil de volta*, cujo título faz conotar o saudosismo em relação ao Brasil da década anterior, representados por Tom e Elis.

Tom Jobim deve ser filho de passarinho, com certeza. Primo daquele sabiá [...]. Tom canta com todas as gotas de chuva e de terra molhada em dia de verão. Aquela terra vermelha do interior de São Paulo, misturada com areias quentes de Ipanema. É filho de passarinho e irmão de Villa-Lobos. As cordas e metais nos contaram. Havia em sua voz muito mais Brasil do que em todos os corais de crianças cantando hinos e cantigas de ninar [SILVA, Walter. Tom e Elis: o Brasil de volta. Folha ilustrada, São Paulo, Sábado, 05 out. 1974].

Percebe-se a associação que o jornalista faz da brasilidade do compositor aos elementos da natureza utilizados pelo compositor, sua influência villalobiana e a alusão ao folclore quando o compara às cantigas de ninar: “Havia em sua voz muito mais Brasil do que em todos os corais de crianças cantando hinos e cantigas de ninar”. Esta frase estaria afirmando que Tom é muito mais brasileiro e conhece muito mais “brasis” do que os hinos e cantigas representantes respectivamente dos estados e nações e do folclore brasileiro.

Ainda segundo o jornalista,

Está contada a história mais verdadeira de nossa atualidade: MUSICA POPULAR BRASILEIRA EXISTE. Estava tão escondida, coitadinha [...]. E de repente, não mais que de repente, ei-la de volta com toda a sua única beleza e ternura. Paz e Amor. Vida e Futuro. Tudo e Sempre. Tom e Elis. [...]

Elis e Tom abriram mais caminhos em uma só noite do que todas as tentativas postas em prática por todas as televisões juntas, principalmente nestes últimos cinco anos. Agora já é nova moda gostar de música popular brasileira. Estejam certos.

O jornalista termina: “*Nossa musica popular de primeira qualidade já é moda. E isso é muito bom*”.

Na seguinte citação que se refere aos momentos prévios ao espetáculo no Teatro Bandeirantes, a ideia de volta de Tom Jobim também é enfatizada:

[...] Tom concentra suas atividades no espetáculo do Bandeirantes, que marcará sua volta a São Paulo, onde ele esteve pela última vez em 1965, participando do show “O remédio Bossa” no teatro Paramount, um programa de televisão [Tom Jobim, sem mito e sem véu. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo, Sábado, 28 set. 1974].

No meio musical, a volta de Tom Jobim e seus novos trabalhos são percebidos por alguns como esperança para a música popular brasileira. De acordo com o compositor Silvinho Rodrigues, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, a Silvio César em novembro de 1973, “Agora, acho que se Tom Jobim não salva a nossa música de novo, não sei o que vai ser dela”. E ainda,

E sobre Tom Jobim:

*Ele salvou a música brasileira da primeira vez, um mar de alcova e de camisola, de bares e botequins, levando a gente para Ipanema, para o azul, para um amor menos sofrido. Deu uma nova opção. E acredito que todas possam acrescentar um pouco, mas não vejo o caminho [RODRIGUES, Silvinho. Um Compromisso com a sensibilidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4. Quarta-feira, 21 nov. 1973. Entrevista concedida a Silvio César].*

Não se trata de fazer um estudo sobre os caminhos trilhados e tomados pela música popular brasileira a partir daquele período, mas de destacar como Tom Jobim representa, naquela época, uma referência e um elo para os compositores da música popular brasileira que vêm em seu “mestre” a esperança para a continuidade da criação musical. Neste sentido, neste período, Toquinho e Vinícius de Moraes compõem a canção *Carta a Tom 74* que corresponde a uma carta endereçada a Tom Jobim. A canção faz uma retrospectiva dos tempos da bossa-nova, expressando as saudades em relação àquele período e revela o pedido por uma nova criação para a música popular brasileira, como manifestado nos artigos citados acima, mas que na canção aparece como um pedido de “reinvenção do amor”.

*Rua Nascimento Silva, 107
 Você ensinando pra Elizete
 As canções de canção do amor demais*

*Lembra que tempo feliz
 Ah! que saudade
 Ipanema era só felicidade
 Era como se o amor doesse em paz*

*Nossa famosa garota nem sabia
 A que ponto a cidade turvaria
 Esse Rio de amor que se perdeu
 Mesmo a tristeza da gente era mais bela
 E além disso se via da janela
 Um cantinho de céu e o Redentor*

*É, meu amigo, só resta uma certeza
 É preciso acabar com essa tristeza
 É preciso inventar um novo amor*

“Ah! que saudade” do tempo de *Chega de Saudade* (1958) quando Elizete (Cardoso) aprendia as canções de *Canção do Amor Demais*³⁶, seria o sentimento expressado na canção. Há um pedido por uma nova ruptura como a que aconteceu com o advento da bossa nova com a canção *Chega de Saudade*. Vinicius e Toquinho pedem que seja colocado um fim a esta saudade dos tempos da bossa nova através da “invenção de um novo amor” ou de uma nova “invenção-criação” que, de certa forma, estaria sendo expressada por esta nova fase de Tom Jobim e sua dedicação ao tema da natureza. Na seguinte nota de jornal do jornalista do JB, José Carlos Oliveira, a referência à Ipanema de outrora é também explicitada por meio de suas palavras: “Ipanema era uma ilusão querida”. O jornalista expõe suas reflexões a respeito deste novo momento da produção do compositor que é aberto com a canção *Águas de Março* e o álbum *Matita Perê*.

Tom assume agora sua maturidade artística, exorciza a solidão em que os equívocos da vida o haviam encastelado, nomeia seus irmãos por afinidade: Drummond, Palmério, Rosa – e começa a explorar, por seus meios próprios, o áspero território brasileiro, os sertões e pantanais, com seus bichos e pássaros – um Brasil gutural, mugidor, penumbroso, chuvoso, selvagem, que range triste nas rodas do carro de bois.

Trata-se de uma transformação e de um reencontro – e eu aqui manipulo informações, intuições e sentimentos, sem falar no que me diz a música propriamente e que é exatamente isso: transformação e reencontro, como no movimento em espiral. Entre Villa Lobos e Antonio Carlos Jobim há agora a mera distância que se vence pelo trabalho fervoroso: Jobim precisa

³⁶ Ver Cap. II, Parte 1.2

*apenas de tempo, daí a impaciência (que já não esconde), com que se entrega à dissipação verbal e emocional, nos bares de antanho. Ipanema era uma ilusão querida – adiós – muchachos [OLIVEIRA, José Carlos. Três Artistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B p. 4, segunda-feira, 14 mai. 1973].*

Podemos observar a comparação do jornalista, assim como ocorre em uma das citações expostas acima de Walter Silva, ao compositor Heitor Villa-Lobos, influência que será abordada na próxima parte. A nota de jornal resume as novas temáticas – natureza, sertão, literatura – de um novo imaginário brasileiro que se expressa na música de Tom Jobim nesta fase em que “assume [...] sua maturidade artística” em um momento de “reencontro e transformação”. Como na realização de um projeto de pesquisa de mestrado, o compositor também passou por uma fase de pesquisa para a elaboração de seu novo projeto de construção de uma nova linguagem estética e temática cuja base de criação é marcada pela canção *Águas de Março*. Introspecção e retrospectão fizeram parte deste processo como alicerces para a amplitude de suas ideias que levaram a um novo desabrochar, a um novo criar. Este período introspectivo e retrospectivo se caracteriza pela aproximação ou aprofundamento com questões que já eram familiares ao compositor desde sua infância: natureza, literatura, música orquestral e erudita, o compositor Villa Lobos. As temáticas deste novo imaginário sonoro sobre o Brasil teriam engendrado uma recepção por parte da crítica que começa a associá-lo à construção de uma linguagem que expressa e caracteriza a ideia de brasilidade. O nome de Tom Jobim que tem Brasileiro em seu nome de registro completo também começa a ser utilizado para ressaltar a brasilidade do compositor, como no citado artigo de Sérgio Cabral em que afirma: “Afinal, além de Jobim, Antônio Carlos é também Brasileiro de Almeida”.

3.2 “BRASILEIRO DE ALMEIDA” & “JOE BIM”: ENTRE “LUGARES” E “NÃO-LUGARES”

A ideia de “reencontro e transformação” do compositor também pode ser percebida através do álbum *Urubu* que Tom Jobim lança em 1976. Segundo entrevista concedida ao jornal *O Globo* pelo compositor à jornalista Ana Maria Bahiano: “se fosse preciso definir coisas como música, ou como, “Urubu”, Tom diria que ele é “uma continuação dessa coisa forte, sertaneja, do mato, a coisa do *Matita*

Perê” (seu LP anterior)”. A jornalista continua o parágrafo acrescentando: “E, à primeira vista, pareceria então contraditório que um LP tão fortemente enraizado em coisas brasileiras fosse produzido, gravado e lançado primeiro nos Estados Unidos”. Nota-se que por um lado, o álbum é considerado “fortemente enraizado em coisas brasileiras” devido às temáticas do sertão, natureza, folclore que o caracterizam e que são consideradas “coisas brasileiras”, mas por outro lado, há o questionamento sobre a produção e gravação do álbum nos Estados Unidos onde havia sido lançado em primeiro, antes do Brasil. Percebe-se a noção de “autenticidade” com a qual as pessoas ainda operavam naquela época. A “autenticidade” do álbum seria questionada por não ter sido produzido em território brasileiro, ou em outras palavras, o fato de ter sido realizado em território norte-americano colocaria a ideia de brasilidade do álbum em jogo. A ideia de um lugar físico estava associada e parecia ser determinante para as noções de autenticidade, *identidade* ou sentimento de *brasilidade*.

O maestro responde:

Mas o Brasil é um absurdo, não sabia? [...] Chega a um ponto que, para fazer um disco brasileiro, eu tenho de ir fazer nos Estados Unidos, porque aqui a música brasileira está muito por baixo, sabe? Aqui todo mundo só quer saber de rock, as rádios só tocam essa coisa de rock. Aqui eu não poderia fazer esse disco. Pra começar, onde eu ia achar essa orquestra? Quem me daria uma orquestra desse tamanho pra gravar? E como é que eu ia conseguir esse som? Lá eles têm estúdios fantásticos, muitos recursos [...] Porque chega a um ponto que parece ser crime fazer música brasileira no Brasil. Parece que dá cadeia, vem a polícia atrás. Quanto mais brasileira é a música que eu faço, mais me chamam de americanizado. Outro dia eu estava dizendo pro Edu Lobo: Olha, vamos parar com essa música de Tutu Marambaia porque está pegando mal, estão nos chamando de americanos [BAHIANA, Ana Maria. A surpresa da música, nas mãos de um maestro-escultor, O alto voo do “Urubu” de Tom Jobim. O Globo, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 30 jul. 1976].

Neste trecho, Tom Jobim aborda uma série de temas como o fato de “a música brasileira [estar] muito por baixo”, sentimento expresso por muitos artistas e jornalistas, como já destacado anteriormente. Também, o compositor se defende de realizar seu disco nos Estados Unidos por ter a possibilidade naquele país, sobretudo naquela época, de obter uma maior qualidade em seus discos graças à tecnologia mais avançada dos estúdios e à oportunidade de gravar junto a uma grande e numerosa orquestra. Quanto ao Brasil, Tom faz uma crítica à censura pela qual os artistas deviam passar naquela época e às acusações que lhe são feitas

quanto à “não-brasilidade” ou à americanização de sua música. Há uma alusão à ideia da visão ou “prisão” político-ideológica que vigora no pensamento brasileiro e que domina, de certa forma, o senso comum naquela época. Haveria uma resposta por parte do compositor, através da nova estética proposta nos álbuns *Matita Perê* e *Urubú*, em relação às acusações da crítica brasileira presa nas ideologias políticas e nas visões binárias que pairam o pensamento social brasileiro a respeito da *identidade brasileira*. Ambas as questões estão estreitamente ligadas por terem como base tanto uma quanto a outra a comparação com o “primeiro mundo”, a Europa e os Estados Unidos, representantes da “civilização” na retórica nacionalista e do “imperialismo” no discurso político baseado em lutas de classes. No trecho acima, ocorre a defesa explícita de Tom Jobim no que se refere as acusações de sua música ser considerada americanizada, como pode ser observado em diversas entrevistas que serão expostas ao longo do trabalho. Na afirmação “Quanto mais brasileira é a música que eu faço, mais me chamam de americanizado”, o compositor está retificando a brasilidade de sua música assim como o faz no seguinte trecho da mesma entrevista em que expressa a sua paixão “pelo Brasil, pelas coisas do Brasil”:

Acho que já não era mais pra eu ser assim. Mas é uma vontade que eu tenho, um amor... um amor apaixonado pelo Brasil, pelas coisas do Brasil. Eu, como se diz lá, produzi o “Urubu”. Porque, quando se tem um contrato com uma gravadora, é porque ela viu algum interesse comercial em você: as coisas são mais fáceis, é claro, tudo é facilitado, mas há limitações, também. [BAHIANA, Ana Maria. A surpresa da música, nas mãos de um maestro-escultor, O alto voo do “Urubu” de Tom Jobim. O Globo, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 30 jul. 1976].

Se no início da entrevista (trecho anterior), a “prisão político-ideológica” havia sido evocada por Tom Jobim, no relato acima o compositor traz à tona o fato de se dedicar à produção de seus próprios álbuns como é o caso tanto de *Matita-Perê* como *Urubu*. Ao produzir seus próprios álbuns, Tom Jobim estaria buscando responder a sua insatisfação em relação à “prisão mercadológica” vigente no sistema norte-americano daquela época³⁷ e assim, deter maior liberdade na elaboração de seu projeto, por exemplo, no que se refere ao caráter mais “erudito”

³⁷ Nos dias atuais, pode-se dizer que esta prisão mercadológica já domina ou ganhou espaço, em muitos casos, mais do que a visão política ou social ou ainda outros aspectos, a sociedade brasileira e outras sociedades.

da obra. Nota-se a resposta ou solução que o compositor encontra quanto à busca por uma maior liberdade em relação às “limitações”, como menciona, ou as imposições feitas por parte das gravadoras que estariam seguindo as exigências comerciais do mercado fonográfico como parte da indústria de bens imateriais norte-americana. O compositor completa o trecho acima, enfatizando a possibilidade de nos Estados Unidos obter uma orquestra para a realização de seu álbum:

Nenhuma gravadora que eu conheço me deixaria fazer esse disco desse modo, com uma orquestra dessas, como esse lado todo... erudito. (antes eu tinha um certo pudor de dizer “erudito”. Parecia pretensão. Mas agora posso dizer que é erudito mesmo. Não para mim: para os outros [BAHIANA, Ana Maria. A surpresa da música, nas mãos de um maestro-escultor, O alto voo do “Urubu” de Tom Jobim. O Globo, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 30 jul. 1976].

Paulo Jobim também faz menção ao caráter erudito destes álbuns e ao fato de terem sido financiados por Tom Jobim e depois vendidos para as gravadoras tanto no Brasil como nos Estados Unidos.

Inclusive esses dois discos [Matita Perê e Urubu] ele fez com o dinheiro dele, depois de gravar os discos é que ele foi correndo atrás de vender o disco dele aqui no Brasil, pra pagar um pedaço do que ele tinha feito, ele vendeu e nos Estados Unidos ele vendeu pra MCA e o Urubu ele vendeu pra Warner e quando ele vendeu pra Warner ele já teve o contrato pra fazer Terra Brasilis. Ele não tinha tanto material novo como ele tinha no Matita e no Urubu [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Na citação acima, é destacada a orquestração que caracteriza as produções deste período, sobretudo como veremos nesta parte, o álbum *Urubu*, “muito orquestral”, que “tem uma orquestra grande”:

O disco Urubu é ainda mais denso, com peças orquestrais como “Saudade do Brasil”, “O Homem”, de Brasília – Sinfonia da Alvorada, com orquestração dele próprio e a minha “Valsa”, que ganhou desenvolvimento em Lá maior, feito por meu pai e Clauss. Nesta época os dois frequentavam os balés do Lincoln Center [O Cancioneiro 4, 2000].

Neste sentido, haveria, de acordo com Paulo Jobim, mais um retorno à infância do compositor através de sua influência por parte dos compositores eruditos estrangeiros como Debussy, Ravel e Stravinsky assim como do brasileiro Heitor Villa-Lobos (*ibidem*).

Eu não sei eu acho que ele desde jovem, ele tinha essa coisa de escrever pra orquestra, era arranjador, e gostava de escrever pra orquestra e ele conseguiu achar o Clauss que escrevia muito bem, eles sempre trabalhavam muito bem juntos, ele dava palpite, o Clauss conseguia botar aquilo do jeito que ele gostava. Com isso eu acho que tem também uma volta pra Villa Lobos, pra essas coisas, ele já estava com a vida mais resolvida, pra poder fazer um disco do jeito que ele queria. São músicas mais profundas inclusive que davam mais trabalho a ele pra fazer. Mas que ele se realizou eu acho que mais. Sei lá Terra Brasilis é uma das coisas mais maravilhosas, assim de orquestra. Moço ele também fez Sinfonia de Brasília que é bem bonito e ele andou pensando em regravar a sinfonia toda em Nova Iorque com o Clauss. E eu acabei fazendo aqui mas sem a parte do coral. Esse projeto da Orquestra Sinfônica [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Paulo Jobim menciona “uma volta pra Villa Lobos”. A associação da obra de Tom Jobim com a de Villa Lobos é apontada, neste período, por muitos jornalistas e críticos citados na parte anterior: “Entre Villa Lobos e Antonio Carlos Jobim há agora a mera distancia que se vence pelo trabalho fervoroso: Jobim precisa apenas de tempo”³⁸/ “É filho de passarinho e irmão de Villa-Lobos. As cordas e metais nos contaram”³⁹. Podemos perceber que o próprio Tom Jobim faz uma associação direta de sua obra que se inspira em elementos da natureza e que se afastaria do meio urbano, com a obra de Villa-Lobos cuja musicalidade estaria estreitamente ligada ao pensamento de Mário de Andrade, como pode ser observado no trecho abaixo extraído da entrevista realizada no programa *Roda Viva*:

Rosângela Petta: O Villa-Lobos foi uma referência para você, a principal referência, tanto musical quanto essa experiência dele...?

Tom Jobim: Completamente. A Semana de Arte [Moderna]. O Mario de Andrade, ele já está falando em urubu, em jereba, tudo isso naquele tempo e tentando criar uma linguagem brasileira. E fizemos muitas coisas, até coisas [de] que eu discordo, como tirar w, y e k do alfabeto, isso tudo é besteira, né? Já botaram de volta. A primeira rua do Brasil é a W3 e você não pode escrever, porque não tem W no dicionário. Tiraram, dizendo que o povo seria mais feliz, dizendo que aprenderiam melhor a língua foneticamente.

Tom Jobim visa deixar clara, neste relato, também em resposta às críticas, a brasilidade e a associação de sua obra com o modernismo e a criação de uma “linguagem brasileira” que ocorre através de Mário de Andrade e da comparação

³⁸ OLIVEIRA, José Carlos. Três Artistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B p. 4, segunda-feira, 14 mai. 1973

³⁹ SILVA, Walter. Tom e Elis: o Brasil de volta. *Folha ilustrada*, São Paulo, Sábado, 05 out. 1974

com o compositor Heitor Villa-Lobos também citado pelo compositor no trecho abaixo:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa com um disco, estrangeiro, dos Choros n 10 regido pelo maestro Wener Jansen, peça sinfônica com coral misto, obra erudita. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa. [...] [Cancioneiro 5, 2000, p. 15].

Nota-se a associação *a posteriori* que Tom faz de sua obra em relação a Mário de Andrade e ao “Brasil brasileiro” de Villa Lobos. As músicas que compõem *Matita Perê* e, sobretudo, *Urubu* denotam as influências eruditas do compositor principalmente a de Villa-Lobos como é o caso de *Saudades do Brasil* que também teria tido influência do compositor francês Darius Milhaud que compôs uma suíte para piano igualmente intitulada *Saudades do Brazil* (1920). *Saudades do Brasil* (com “s” e não com “z”) de Tom Jobim foi gravada nos estúdios da Columbia com músicos da Orquestra Sinfônica de Nova York e “coros celestiais” nas palavras de Sérgio Augusto no texto escrito para *O Cancioneiro Jobim* (2000) onde também menciona que a composição foi “inspirada pelo convívio com uma esplendida faca *made in Brazil*, usada por Tom para cortar carne, num hotel nova-iorquino”. Naquela época, Tom continuava nas idas e vindas, no vai e volta entre o Rio de Janeiro e Nova Iorque onde passava algumas temporadas em que inclusive gravou estes dois álbuns. O compositor se hospedava no Hotel Adams como ressalta José Carlos Oliveira em 1973 para o *Jornal do Brasil*: “Tom Jobim em Nova York, mora no Hotel Adams, num apartamento no 22º andar, ali na Quinta avenida”⁴⁰. Hotéis, aeroportos, aviões - que são considerados pelo autor Marc Augé como “não-lugares” - faziam parte da rotina de Tom Jobim. É a partir destes “não-lugares” que o compositor compõe algumas de suas canções que expressam explicitamente sua “saudades do Brasil” como havia sido o caso de *Samba do Avião* em que o Brasil é visto a partir de um avião chegando ao Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro e como é *Saudades do Brasil* que compõe a partir de um hotel, estando fisicamente “lá”, mas

⁴⁰ JB, O Bigode do Vovô, José Carlos Oliveira, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 02/03/1973, Caderno B, p. 3.

com a alma no Brasil ou “aqui”. Escrevendo a partir do Brasil, o “lá” é o exterior, no caso os Estados Unidos, mas no caso de Tom comendo nos Estados Unidos, o “lá” passava a ser o Brasil. “Lá” e “aqui” se invertem e as vezes se confundem fazendo com que a visão de mundo seja muito mais ampla em um mundo que parece não ter fronteiras mas que na época parecia ter tempos e distâncias muito maiores causando uma possível sensação de isolamento em função da não existência de um mundo virtual e de meios de comunicação tão velozes. Cabe ressaltar que quando se vivia em outro país, a vivência tornava-se, no entanto, mais intensa e portanto, o sentimento de saudades também poderia acompanhar esta intensidade e assim surgiam canções como *Samba do Avião* ou *Saudades do Brasil*. Os “não-lugares”, segundo Augé, formam um conceito que estaria se contrapondo ao conceito de lugares antropológicos, característico das sociedades ditas tradicionais, em que há uma estreita e forte relação entre o espaço e o plano social. Os lugares são definidos pela sua dimensão histórica, identitária e relacional (AUGÉ, 1994, p. 52). Na era dita moderna, os lugares vão perdendo o seu espaço para os não-lugares (aeroportos, centro-comerciais, supermercados, estradas etc.) que se desenvolvem na era atual que o autor denomina de *sobremodernidade* cuja configuração se dá a partir das transformações da sociedade que se caracterizam por três excessos: o excesso de tempo, o excesso de espaço e da figura do indivíduo. Na década de 1970, estes “não-lugares” estão aos poucos se desenvolvendo, principalmente na sociedade norte-americana, mas ainda não se caracterizam por estas transformações da chamada *sobremodernidade* (Ibid., p. 73). É somente na era atual que os “não-lugares” passam a fazer parte do cotidiano dos indivíduos que circulam com mais frequência de uma localidade para outra, de uma nação para a outra de tal forma que lugares ou “não-lugares” de trânsito ou de fronteira como os aeroportos, aviões ou hotéis estão sendo cada vez mais utilizados. Tom Jobim viveu esta circulação por não-lugares *entre* fronteiras de forma antecipada em relação à maioria que vive este *boom* de viagens físicas como virtuais na era atual.



Figura 25 – Exposição Instituto Antonio Carlos Jobim, 2013



Figura 26 – Exposição Instituto Antonio Carlos Jobim, 2013

As figuras acima que apresentam a mala de Tom Jobim contendo uma etiqueta da Varig e os seus pertences e partituras ilustram a trajetória de vida e obra *entre* mundos do compositor (Figuras 25 e 26). Se nos dias atuais a trajetória de Tom Jobim seria dificilmente compreendida, naquela época, a possibilidade de compreensão de sua vida revelava-se ainda mais difícil. A ida ou a vivência no exterior era interpretado de diversas maneiras. Podia ser interpretado a partir da visão nacionalista que percebia isto como “traição”, tendo como base a ideia abordada no Capítulo I do pensamento que se forma em torno da construção da ideia de *identidade brasileira* ao longo do século XX que tem como alicerce a comparação com o mundo “civilizado” ou de “primeiro mundo” em relação ao Brasil. O pensamento classista que se desenvolve, também usado para pensar o país, igualmente não vê com bons olhos a ida ou a vivência no exterior em função da representação de imperialismo que exercem Europa e Estados Unidos sobre o imaginário do brasileiro em relação a estes países. O cidadão que tinha esta vivência internacional podia, por vezes, podia ser associado a uma ideia estereotipada de “glamour” e “alienação”. No seguinte abaixo, o jornalista José Carlos Oliveira relata um exemplo desta visão que se tinha muitas vezes sobre o compositor na sua volta ao seu círculo de conhecimentos no Brasil.

Tom Jobim já voltou dos Estados Unidos [...]. Sempre que termina uma temporada americana, ele fica com medo de encontrar certas pessoas chatas, daquelas que dizem assim:

- O Tom está muito diferente. Voltou mascarado. O sucesso no estrangeiro lhe subiu a cabeça. Por causa dessa gente, ele fica duas ou três semanas controlando a língua, evitando pronunciar algum anglicismo. De vez em quando suspira, satisfeito, e declara.

- Vocês não podem imaginar como estou feliz. Sabem por quê? Porque estou falando fluentemente português. [OLIVEIRA, José Calos. Conversa fiada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 07 ago. 1970].

No seguinte artigo, Fernando Sabino, expõe um outro exemplo de convivência social do compositor no Brasil.

“Não guarda rancor, o que os rancorosos não lhe perdoam: sou muito agradável; toma um banho alegremente e vai para o bar beber um uísque, comer camarão – logo o agressor mostra as garras: banhozinho tomado, hem? Tomando uísque, hem? Comendo camarão... Daí para a ignorância é um passo. Ainda assim vai levando, escapa daqui, escorrega dali, como um peixe, até encontrar uma grotta protetora, um sorriso, um carinho, uma admiração. Que lhe afaga a vaidade, provoca charme, mas é amplamente correspondida pela generosa aceitação da mansa convivência: vamos todos lá para casa, devido ao adiantamento da hora”

[SABINO, Fernando. UM CERTO Senhor JOBIM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, Segunda-feira, 02 jul. 1973].

O “adiantamento da hora” estaria fazendo referência a um verso de Carlos Drummond de Andrade que Tom também citará em um depoimento realizado em 1989, incluído no DVD *A Casa do Tom: Mundo, Monde, Mondo*. Tom Jobim faz referência ao verso de Drummond na intenção de enfatizar a sua vida “anterior a fronteiras” ou como em uma vida *entre* mundos, as fronteiras que, na realidade são fictícias, vão se dissolvendo.

O Drummond tem um verso maravilhoso que diz o seguinte: “os senhores que me desculpem, mas devido ao adiantamento da hora, me sinto anterior a fronteiras”, quer dizer, anterior a fronteiras porque essas fronteiras são fictícias, não é, o sujeito bota lá uma cerca, bota um troço e o Urubu passa por cima.

Já no seguinte trecho, Sabino desmistifica a vida internacional de Tom ao ressaltar alguns aspectos que estavam por trás da vida de sucesso do compositor no exterior: a solidão, a distância em relação aos familiares e à família - sua esposa Teresa Jobim e seus filhos - as atividades e tarefas cotidianas que realizava:

Um certo Senhor Jobim. Tom. Tom de sol? Tom de dó. Sol e dó. Solidão. Vinte, trinta dias metido num quarto sozinho em Nova Iorque onde fui acordá-lo alta madrugada com um telefonema de Los Angeles: Mr Beam, devido ao adiantamento da hora... Meses numa casa de King’s Road em Londres, onde fui encontrá-lo fazendo arranjos ao piano cozinhando e lavando roupa, antes que eu lhe arranjasse uma empregada portuguesa e a família chegasse. Só aprende o caminho do bar ao restaurante da esquina. O geral é esse. -Inenarrável.

[SABINO, Fernando. UM CERTO Senhor JOBIM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, Segunda-feira, 02 jul. 1973].

Nota-se que Sabino utiliza o nome “Mr. Bean” para se referir ao compositor assim como em sua brincadeira com “os nomes” de Tom Jobim, como vimos mais acima quando faz menção a “Joe Bean” ou “Joe Bim” (como aparece na canção abaixo), como seu nome é pronunciado no exterior. Este nome será retomado por Tom para fazer parte de sua canção *Chansong* que começará a ser composta no final desta década e será incluída no álbum *Passarim* (1987). Alguns versos da canção serão expostos abaixo pelo fato de retratarem a vida de Tom Jobim em trânsito passando pelo controle de passaportes na chegada em Nova Iorque e se hospedando em um quarto de hotel como acontecia em muitas de suas estadias naquela cidade:

*When I arrived in New York
The immigration officer asked me
Where have you been Mr. Bim
Where have you been, Joe
You've been abroad for too long Mr. Bim
Haven't you been?*

*I got to the Hotel exhausted to my room
Having to attend a cocktail
Late that afternoon
And there my boss Nesuhi
An old friend of Jobim's said:
May introduce you to Gloria?
By all means
Buy all jeans*

Fernando Sabino, ao final do trecho exposto mais acima, termina descrevendo a vida de Tom como “inenarrável”. Naquela época, era difícil alguém compreender, quem dirá, narrar a vida do compositor. Tom parecia, para muitos, como alguém de outro mundo e também por isto, o compositor passa a ser considerado uma figura “mitológica”, como menciona o jornalista Walter Silva:

Tom, muito mais fora do que dentro do país, chega a ser uma figura quase que mitológica. Suas raras aparições em público mostram muito bem sua posição: ele não gosta de se exhibir. Prefere que sua obra seja exibida, julgada e consumida [SILVA, Walter. Tom Jobim, sem mito, sem véu. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo, Sábado, 28 set. 1974].

Em entrevista concedida à *Revista Veja*, após a gravação do LP *Tom & Elis*, Elis Regina desmistifica a imagem do compositor:

[...] Tom Jobim não era, como me haviam dito, maldosamente, o tal senhor difícil, protegido por uma redoma de vidro, sentado no alto se sua criatividade que iria, por muito favor, fazer a concessão de gravar um disco com uma jovenzinha conhecida pela sua personalidade irrequieta” [Elis Regina, Veja, 1974 apud Coleção Folha de São Paulo].

Perceber-se-á que, por trás da ideia de figura “mitológica” ou “inenarrável” que é criada em torno do compositor, revela-se, em algumas de suas músicas e canções, seus sentimentos de solidão, saudades, tristeza e de não ser compreendido no seu retorno ao Brasil. Ao falar da vida no exterior naquela época, seu filho Paulo Jobim diz: “A gente fica nessa falta do Brasil [...]. Saudades, brasileiro tem mania de ficar com Saudades, vai pra Rússia, fica com saudades”. O compositor também ressalta as “dualidades” que surgiam na trajetória de seu pai, entre dois mundos, lá e aqui, aqui e lá e as “saudades do Brasil”: “Ele gostar daqui e ter defeitos aqui, que atrapalhava ele. E a mesma coisa lá, gostar de ficar lá, trabalhar, ficar quieto em casa, mas também ficar com saudades do Brasil. Essas dualidades”. Paulo também faz menção à famosa frase de Tom: “Viver no exterior é bom, mas é uma merda. Viver no Brasil é uma merda, mas é bom” (Antonio Carlos Jobim)⁴¹.

O sentimento de saudades do compositor em relação ao seu país de origem, o Brasil, é expressado na obra *Saudades do Brasil* que revela uma profunda tristeza. Apesar de não expressar verbalmente este sentimento, a música se constituía como o veículo que permitia ao compositor expor seus sentimentos mais ocultos e profundos. *Urubu* como *Matita Perê*, revelam esta profundidade do compositor. *Saudades do Brasil* oscila entre partes que estariam denotando introspeção, tristeza e que gradativamente levam à expressão sonora de um sentimento de saudades que por sua vez se desdobra em partes que dão a sensação de voo e sobrevoos de um pássaro sobre o país e o mundo. O compositor parece estar voando como se houvesse uma “visão panorâmica” sobre o Brasil e sua natureza em um mundo sem fronteiras como um pássaro sobrevoando e percorrendo o planeta nas suas sazonais migrações. O poeta Carlos Drummond de Andrade o compara a uma ave que sempre sentia necessidade de retornar ao seu lugar de origem.

⁴¹ JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013

“Se vai aos Estados Unidos, para gravar sua música em nível técnico mais apurado, até nisto segue política de pássaro, que emigra na hora sazonal e volta religiosamente ao habitat na hora certa. E ao voltar, continua tão brasileiro quanto era ao sair, que isso é raiz e sobrenome dele: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, nos papéis civis. De resto, incriminá-lo de americanização, a mim parece inverter o sentido das coisas. Tom leva para a América uma límpida, sensível imagem brasileira, que lá nos faz menos conhecidos a até amados por quem distingue, através da música, o temperamento nacional de que ela resulta. [...]. Esse [...] ser urbano-silvestre que é o maestro Jobim [...] é [...] um criador musical que concentra o espírito brasileiro antigo, situando-o na atualidade sob condições novas.”⁴²



Figura 27 - Encartes do álbum *Urubu* de Antonio Carlos Jobim, Acervo Digital IACJ, 2013

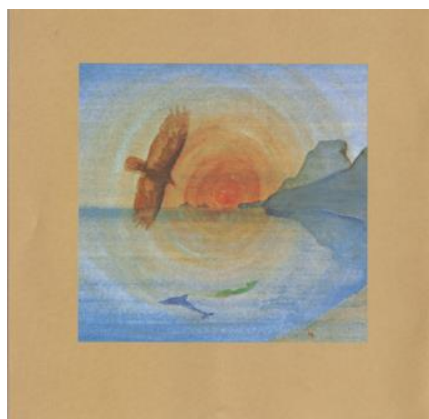


Figura 28 – Parte do desenho de Paulo Jobim incluído no encarte do álbum *Urubu*. Acervo Digital IACJ, 2013

A vida *entre* dois ou mais mundos do compositor e seus diferentes olhares sobre o Brasil aparecem na canção *Bôto*, primeira faixa do álbum *Urubu* (Figura 27): *Na praia de dentro tem areia / Na praia de fora vê-se o mar*. A “praia de dentro” seria

⁴² Trecho da crônica *Som sobre Tom* do poeta Carlos Drummond de Andrade publicado no *Jornal do Brasil* 25 de janeiro de 1977 em homenagem ao aniversário de 50 anos de Tom Jobim, re-publicado em CABRAL (2008, p. 292).

a visão que se tem de dentro do Brasil de onde, na praia, se vê a areia enquanto “a praia de fora” seria a visão de fora do Brasil a partir de um avião de onde se vê o mar. Mas a praia ou o mundo é o mesmo, são as visões e olhares que mudam. Esta possibilidade de se ter diversas visões, diferentes olhares sobre o Brasil e o mundo permite uma maior riqueza e criatividade na construção da obra do maestro. Este olhar “de dentro para fora” e “de fora para dentro” do compositor pode ser percebido no desenho realizado por Paulo Jobim para o encarte do álbum (Figura 28). Há, na canção, uma constante referência à natureza, repleta de bichos e de pássaros dentre os quais aparecem o “urubu”, “urutau”, “jereba”, “inhambu” que remetem à ideia de vôo, de voar, de “viagem pelo ar”. Inspirado nos versos de Guimarães Rosa no conto *O Duelo*, os bichos dialogam entre eles como o caranguejo que “conversa com arraia, marcando a viagem pelo ar” e o “papagaio [que] discute com jandaia, se o homem foi feito pra voar”. O compositor estaria se perguntando, através destes diálogos entre o caranguejo e a arraia, o papagaio e a jandaia, se o homem foi feito pra voar. Esta pergunta e sua resposta já apareciam em 1968, como pode ser observado nas palavras de Tom Jobim na seguinte entrevista.

O homem não foi feito pra voar, o homem não tem asas. Além disso, toda viagem é sempre igual. Você sai do Galeão, bebe e come a bordo, 12 horas depois desembarca em outro Galeão. É sempre assim aquele aeroporto construído numa ilha, aquele homem que procura contrabando e bolinha até nas suas abotoaduras... Em Nova York, quando eles abrem a minha mala, encontram em cima da roupa aquela Bíblia que eu roubei de um hotel em São Paulo. Então eles me tratam com a maior consideração, porque americano confia cegamente na Bíblia. E você, chegando lá, pode estar certo de que vai encontrar os três únicos seres universais: o rato, o pardal e o pombo. Igualzinho como no Rio, como em qualquer parte do mundo [JB, José Carlos Oliveira, Sinfonia Inacabada, Terça-feira, 19/11/68, Caderno B, p. 3].

Percebe-se, nas falas de Tom, como as viagens fazem parte da rotina do maestro e como, mais uma vez, há uma tentativa de desmistificação das viagens internacionais mencionando, por exemplo, que “toda viagem é sempre igual” ou que “12 horas depois você desembarca em outro Galeão”. Tom Jobim, apesar de considerar as diferenças culturais, tenta desmistificar as percepções sobre os homens “do outro lado do oceano” ou da imagem “glamorosa” que se tinha sobre as viagens e vivências internacionais, mostrando o detalhe da rotina pela qual se passa nas viagens e a universalidade do homem em certos aspectos: “e você, chegando lá,

pode estar certo que vai encontrar os três únicos seres universais: o rato, o pardal e o pombo. Igualzinho como no Rio, como em qualquer parte do mundo”.

No entanto, se “o homem não foi feito pra voar” pois “o homem não tem asas”, como diz o compositor, Tom Jobim continua voando em suas idas e vindas mas também nos altos vôos musicais que realiza a partir da década de 1970. No seguinte trecho, nota-se que mesmo se Tom, como menciona Fernando Sabino, “Não viajou hoje, como não viajou ontem, nem anteontem, nem há uma semana”, o compositor parecia ter a sensação de estar sempre viajando. Tom Jobim estava sempre “em trânsito”, “viajando”, sempre “lá” estando “aqui”, ou “aqui” estando “lá”, ou melhor, *entre* dois mundos, *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil. A brincadeira com “os nomes” do compositor aparece, no seguinte trecho, para simbolizar esta circulação por diferentes lugares:

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Antonio Carlos de Almeida Jobim.

Antonio Carlos Jobim. Antonio Jobim. Tom Jobim. Joe Bean. João feijão. Feijão com arroz, bife e farofa – comidinha caseira. Estamos sentados à mesa de jantar – ele, a mulher, a filha e eu nos quatro pontos cardeais. Ele pede que lhe sirvam mais um bife: “por não ter viajado hoje me deu até alegria de comer”.

Não viajou hoje, como não viajou ontem, nem anteontem, nem há uma semana. Desde aquela noite em que, mala pronta, se despediu de todo o mundo no Antonio’s: “sigo daqui a pouco para Nova Iorque”. [JB, UM CERTO Senhor JOBIM, Fernando Sabino, Caderno B, p. 4, Segunda-feira, 02/07/1973].

Aparentemente somente um pássaro poderia ter uma vida assim, vida esta que por não ser compreendida poderia levar o compositor a um sentimento de solidão expresso nas figuras do *Matita Perê* e do *Urubu*, escolhidos para os títulos de seus álbuns. Se o *Matita-Perê*, como já apontado, é dificilmente visto mas se caracteriza pelo seu pio que é muito escutado, o *Urubu*, de acordo com Tom, “é mais bonito que as pessoas. Ele leva muito a culpa dos outros. É essa coisa que todo mundo tem de não se assumir, ao assumir os erros, botar a culpa nos outros, no urubu....”⁴³. O álbum *Urubu* expõe a solidão do compositor e um sentimento de tristeza em relação ao país, sobretudo através de *Saudades do Brasil* que manifesta sentimentos profundos, mas não expõe nenhuma palavra. A canção *Ângela* que precede

⁴³ [O Globo, A surpresa da música, nas mãos de um maestro-escultor, O alto voo do “Urubu” de Tom Jobim, Ana Maria Bahiana, Sexta-feira, 30/07/76].

Saudades do Brasil no álbum, estaria anunciando, através de sua letra, *Saudades do Brasil* na próxima faixa. Como em algumas canções da bossa nova tais como *Desafinado* ou *Samba de uma nota só*, a pretexto de falar de música, o compositor fala de amor. O mesmo recurso parece ser utilizado em *Ângela* onde a pretexto de falar do Brasil, Tom fala de seu amor por *Ângela*.

Ângela
Porque tão triste assim
Agora
E tudo quanto existe chora
Teu rosto na janela
Daquele avião
Lá embaixo a terra é um mapa
Que agora uma nuvem tapa
Não tentes evitar a dor

Nos versos acima, o adjetivo “triste”, o verbo chorar em “tudo quanto existe chora” e a finalização da estrofe com a palavra “dor” revelam a tristeza do compositor em sua saudades por “Ângela”. A canção também tem como cenário um “não-lugar” da “janela daquele avião” de onde o compositor avista “a terra [que] é um mapa”. Este mapa estaria fazendo alusão ao Brasil cujo mapa é retratado na capa de seu próximo álbum, *Terra Brasilis*, lançado em 1980, como veremos ao final deste capítulo. No entanto, “uma nuvem tapa” este mapa ou este Brasil que antes era ensolarado nas temáticas da era bossanovista como expressado em *Samba do Avião* onde antes se via o “sol, o céu, o mar”, “Agora” via-se um Brasil coberto por uma “nuvem”. E a canção continua com os seguintes versos:

Misteriosamente
Está tão diferente Ângela
A face singular de Ângela
Enquanto nos surpreende o amor
Oh Ângela

Este mapa ou o Brasil (Ângela?) está “Agora”, para a tristeza de Tom, “misteriosamente” “tão diferente”, com uma “face singular” que o “surpreende”. Também, a canção *Lígia*, segunda faixa do álbum *Urubu*, revela uma nova imagem do Brasil a partir do olhar de Tom Jobim. Nota-se o uso da negação na repetição de “não” (três vezes), “nem” e no advérbio “nunca”, o que denota uma diferença em relação às temáticas otimistas da bossa nova.

*Eu nunca sonhei com você
Nunca fui ao cinema
Não gosto de samba, não vou a Ipanema
Não gosto de chuva nem gosto de sol*

Ipanema que era antes o berço da bossa nova e “só felicidade” - como mencionado na canção *Carta ao Tom 74* escrita por Vinicius e Toquinho a Tom - não é mais a mesma na canção *Lígia*. A ilusão do “amor, do sorriso e da flor” daquele tempo “não passou de ilusão”.

*E quando eu me apaixonei
Não passou de ilusão, o seu nome rasguei
Fiz um samba canção das mentiras de amor
Que aprendi com você*

A canção *Ângela* estaria revelando um Brasil visto de um “não-lugar” que nos olhos do compositor “o surpreende” ou não é mais o mesmo que outrora. Já em *Lígia*, torna-se visível o sentimento de que o Rio de Janeiro e Ipanema não são mais os mesmos. Há uma estranheza por parte do compositor em relação aos seus lugares – Brasil, Rio, Ipanema – que apesar de serem seus não são mais seus como o eram antes.

Esta parte teve como intenção abordar o que estaria por trás ou nos bastidores desta nova expressão musical do compositor na década de 1970. Há uma necessidade de liberdade através de uma expressão individual e singular que se manifesta em sua obra neste período. Este desejo de liberdade se dá em relação às visões ou “prisões” encontradas no Brasil e nos Estados Unidos: a “prisão político-ideológica” representada pelas críticas ou visões que se colocam sobre o compositor nas décadas anteriores quanto à suposta não-brasilidade de sua obra, associada ao momento político em que *Sabiá* havia sido vaiada no *III FIC* em 1968 e paralelamente, a libertação em relação à “prisão mercadológica” do mercado fonográfico norte-americano. A resposta às visões político-ideológicas se manifesta através da criação de um novo imaginário sonoro que passa a ser associado à ideia de brasilidade em projetos que são financiados pelo próprio compositor de maneira a fugir das imposições de cunho comercial do mercado fonográfico. Além destas questões, a trajetória do compositor *entre* dois universos simbólicos, *entre* vários mundos levam ao desenvolvimento de um olhar diferenciado que o permite criar uma sonoridade singular.

Aqui “Tom”, lá “Jobim”, lá “Mr. Bean” ou “Joe Bim”, aqui “Brasileiro de Almeida”. A saudades e a sensação de não ser compreendido e reconhecido em seu país de origem levam a um sentimento de tristeza e solidão que se desdobram em altos voos musicais de um homem e compositor que como um pássaro *entre* lugares e “não lugares”, expressa em suas criações musicais sua visão “de dentro para fora” e “de fora para dentro” do Brasil, reinventando sua vida, sua obra. Haveria, por parte do compositor, uma busca de reconhecimento de sua obra em seu país de origem acompanhada de uma questão identitária que envolve o sentimento de saudades no trânsito e vai e vem pelos lugares que sente ser seus mas não mais como antes e por “não-lugares” de passagem que revelam uma subjetividade e profundidade da questão identitária, maior do que se imagina.

3.3 “JOBIM-AÇU” & “ANTONIO BRASILEIRO”: RESPOSTA ÀS CRÍTICAS E CONSAGRAÇÃO COMO “PAI DA MÚSICA POPULAR”

Esta parte tem como intuito enfatizar que paralelamente à difícil associação da crítica em relação à obra de Tom Jobim e a questão da brasilidade, o compositor é reconhecido por parte de certos críticos e, sobretudo, dos artistas no meio musical brasileiro como “pai da música popular brasileira”.

A resposta por parte de Tom Jobim às críticas e acusações da imprensa à sua obra, permeia toda sua trajetória, como pode ser explicitado no trecho abaixo do artigo *O Show Maravilha com que Todo Mundo Sonhava*, escrito pela jornalista Cristina Gurjão sobre o show realizado por Tom Jobim ao lado de Vinicius de Moraes, Toquinho e Miucha na casa de shows Canecão, Rio de Janeiro onde os músicos se apresentam juntos por uma temporada de sete meses. Por um lado, o título do artigo conota a ideia de resgate de um sonho representado pela bossa nova de um “país ideal” e Tom Jobim é apresentado mais uma vez como uma figura “mitológica” através da qualificação de “monstro sagrado”. Por outro lado, no trecho abaixo, aparece a visão de Tom Jobim a respeito da posição da crítica da imprensa brasileira em relação aos artistas da música popular brasileira: “Por que a imprensa brasileira não gosta dos artistas brasileiros? Não posso entender”.

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida, o Tom Jobim, o Tonzinho, maestro e monstro sagrado aparece pela primeira vez em show de longa temporada.

Ele está bem diferente do Tom que se apresentou no Maracanzinho. Aposentou a timidez e até dá alguns passos no palco.

Bom tenho viajado muito por aí e o Vinicius também. Estou contente com este show que na verdade a gente não sabe muito porque está fazendo mas reúne os amigos e isso é bacana. Não estou com medo mas não sei o que vai acontecer. Por que a imprensa brasileira não gosta dos artistas brasileiros? Não posso entender.

Tom prossegue:

- Também não sei o que vai dar este show porque não sei o que reza o contrato. Todo artista assina sem ler. Eu sou americano do sul e não quero provar nada. E acho que a crítica é que tem medo de mim. Por que será que todo mundo fica botando seus artistas em julgamento? O Brasil tem que aprender a amar os seus artistas.

E faz uma previsão:

O que vai acontecer? Um mero palpite: o crítico, aquele erudito, vai dizer que o show não sei o que e que o Tom está tocando numa cervejaria. Olhe o show que eu fiz com a Elis Regina em São Paulo me rendeu CR\$ 1 mil e a conta do hotel foi de 2 mil. Eu só sei que a minha parceria com Vinicius é importante, como a dele com Toquinho, com Baden, com Francis, com Edu. Sei que o canecão é uma cervejaria onde as pessoas, o povo vai beber chope e nós vamos cantar para o povo [JB, Tom – Vinicius – Miucha – Toquinho : O Show Maravilha com que Todo Mundo Sonhava, Cristina Gurjão, Rio de Janeiro, quinta-feira 06 de outubro de 1977].

Em muitas de suas entrevistas, o compositor se defende de antemão em relação à imprensa e evoca temas relacionados às críticas que recebe como no trecho acima em que afirma: “Eu sou americano no sul e não quero provar nada. E acho que a crítica é que tem medo de mim. Por que será que todo mundo fica botando seus artistas em julgamento? O Brasil tem que aprender a amar os seus artistas”. Esta defesa, por vezes com as mesmas palavras, aparecerá em outros relatos do compositor ao longo de sua trajetória como é o caso, apenas para citar um exemplo, da entrevista que será concedida à revista *Veja* em 1988 em que Tom também afirma que “O Brasil precisa amar os seus artistas”.

VEJA - O Brasil trata bem os seus artistas?

*JOBIM - O Brasil precisa amar os seus artistas. Ficam dizendo que nós, músicos, somos milionários. Por que não se fala a verdade no Brasil? Por que não se diz que os ricos são os ricos? O rico é a Gal Costa, o Caetano Veloso, o Chico Buarque, o Tom Jobim? Aqui inventam uma porção de coisas, há sempre a interferência muito grande do governo na vida particular do indivíduo. Eles querem saber o que é que você está fazendo, escutar no telefone, aquele negócio todo que tivemos desde 1964. Eu fui preso, o Chico Buarque também, todo mundo foi apanhado em casa. Eu não sou subversivo, pelo contrário, eu sou um sujeito nitidamente da ordem e do progresso. Agora, o que estou vendo aqui não é nem ordem nem progresso, pelo contrário [Entrevista à *Veja*, março de 1988].*

E ainda, na mesma entrevista, o compositor é questionado sobre a “brasilidade” de sua música e o fato de morar no exterior, dois aspectos de sua trajetória que eram

percebidos como inconciliáveis. O compositor responde: “eu acho uma coisa formidável você de longe, à distância, poder contemplar sua calçada e seu quintal”.

VEJA – O fato de estar morando no exterior, de estar afastado das chamadas raízes brasileiras, não prejudica sua música?

*JOBIM – Eu acho uma coisa formidável você de longe, à distância, poder contemplar sua calçada e seu quintal. O Guimarães Rosa, o Vinicius de Moraes, o João Cabral de Melo Neto e tantos outros escreveram muito quando estavam em outros países e não ficaram menos brasileiros. O Jorge Amado, que eu encontrei em Nova York, lançando o livro dele – *Tocaia Grande* –, viajou em seguida para Paris, onde arranhou um apartamento para ficar escrevendo. E não é maravilhoso ele carregar a Bahia para Paris? Em matéria de raiz, o Jorge Amado já comeu toda a mandioca que podia. [Entrevista à Veja, março de 1988].*

O tema das críticas em relação aos artistas brasileiros e o reconhecimento de Tom Jobim como o “pai da música popular brasileira” é retomado pelos compositores Maurício Tapajós e Aldir Blanc na canção *Querelas do Brasil*, composta em 1978 e interpretada por Elis Regina no álbum *A Transversal do Tempo*. Entrei em contato com a canção, que já conhecia, mas cuja letra nunca havia analisado, através do artigo *O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)*, já referido no capítulo anterior, em que a autora Luisa Quarti Lamarão apresenta uma reflexão sobre as ideias expostas por Tinhorão em sua coluna semanal do Jornal do Brasil intitulada “Música Popular” entre 1974 e 1982. Lamarão tem como objetivo mostrar como as críticas de Tinhorão à música popular correspondiam a um pretexto para abordar questões sócio-econômicas da realidade brasileira que refletem uma cultura política da época caracterizada por ideais nacionalistas e marxistas. Segundo a autora, as colunas “Primeiras lições de samba” do Suplemento cultural do Caderno B do Jornal do Brasil, publicado em 1961 e 1962 e a “Música Popular” publicada entre 1974 e 1982 correspondem a “dois momentos de sua carreira [que] marcaram sua fama de “maldito” no cenário cultural, pois contava sua versão singular da história da música popular brasileira, muitas vezes, para isso, criticava os artistas de maior sucesso do país” [2010, p. 270]. A canção *Querelas do Brasil* é mencionada pela autora que traz a palavra “Veneno” no título de seu trabalho, por Tinhorão ser citado na última estrofe da canção em que é qualificado através dos termos “urutu” e “sucuri”, ambas cobras venenosas encontradas no Brasil.

Querelas do Brasil

*O Brasil não conhece o Brasil
O Brasil nunca foi ao Brasil
Tapir, jabuti, liana, alamandra, alialaúde
Piau, ururau, aqui, ataúde
Piá, carioca, porecramecrã
Jobim akarore Jobim-açu
Oh, oh, oh*

*Pererê, câmara, tororó, olererê
Piriri, ratatá, karatê, olará*

*O Brasil não merece o Brasil
O Brasil ta matando o Brasil
Jereba, saci, caandrades
Cunhãs, aririnha, aranha
Sertões, Guimarães, bachianas, águas
E Marionaíma, ariraribóia,
Na aura das mãos do Jobim-açu
Oh, oh, oh*

*Jererê, sarará, cururu, olerê
Blabláblá, bafafá, sururu, olará*

*Do Brasil, SoS ao Brasil
Do Brasil, SoS ao Brasil
Do Brasil, SoS ao Brasil*

*Tinhorão, urutu, sucuri
O Jobim, sabiá, bem-te-vi
Cabuçu, Cordovil, Caxambi, olerê
Madureira, Olaria e Bangu, Olará
Cascadura, Água Santa, Acari, Olerê
Ipanema e Nova Iguaçu, Olará
Do Brasil, SoS ao Brasil
Do Brasil, SoS ao Brasil*

A canção é repleta de termos indígenas cujos significados podem ser apreendidos em um dicionário, mas também através da breve análise da canção realizada por Jussara Dalle Lucca⁴⁴. Na análise, os termos são explicados e algumas breves interpretações são sugeridas. Muitas figuras da cultura brasileira são citadas na canção como Guimarães Rosa, Villa Lobos, Mário de Andrade. Cabe ressaltar que Dalle Lucca coloca Tinhorão como historiador da música popular brasileira que é citado em meio a estes grandes nomes quando na realidade

⁴⁴ Professora Especialista em Fundamentos da Música Popular Brasileira pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa baseada em Querelas do Brasil. Trabalho de Graduação (Conclusão de Curso em História da Música Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/48930405/QUERELAS-DO-BRASIL>

Tinhorão está sendo referenciado como crítico da música popular brasileira e por isto é denominado de “urutu” e “sucuri”.

O mais interessante é que quando entrei em contato com a letra, descobri que a grande e principal figura mencionada na canção é Antonio Carlos Jobim que aparece como “jobim-açu”, “jobim-akarore”, já ao final da primeira estrofe que segue o refrão, como podemos observar na letra da canção. As palavras “açu” e “akarore” do tupi remetem à grandeza e importância do maestro: “açu” significa grande, vasto e “akarore” faz referência à alta estatura dos índios Panará que por serem “gigantes” eram muito temidos. Jobim é citado quatro vezes ao longo da canção: ao final da primeira estrofe “Jobim akarore”, “Jobim-açu”, ao final da segunda “nas mãos de Jobim-açu” e no início da última estrofe: “UJobim” em que “u” significa pai em tupi, fazendo alusão ao papel de Jobim como “pai da música popular brasileira”.

Interessante notar como nos primeiros versos da última estrofe “*Tinhorão, urutu, sucuri, UJobim, sabiá, bem-te-vi*”, Jobim é citado em paralelo e em comparação a Tinhorão. O crítico é chamado de “urutu, sucuri” ao passo que no próximo verso “UJobim” é “sabiá, bem-te-vi”, um pássaro que teve que enfrentar o “veneno”, nas palavras de Lamarão, disseminado pelas críticas, mas que mesmo assim continuou a voar.

Querelas do Brasil merece ser comentada por resumir ou fazer alusão a muitas das questões que foram tratadas ao longo deste capítulo e do trabalho como um todo. Em primeiro lugar, o refrão que já anuncia a canção de início “O Brasil não conhece o Brasil” revela a existência da ideia de dois Brasis: um Brasil visto de dentro e um Brasil ou Brazil com “z” percebido de fora. “O Brasil não conhece o Brasil”, seguido de “O Brasil nunca foi ao Brazil” se transformam na segunda repetição do refrão em “O Brasil não merece o Brasil” e “O Brasil tá matando o Brasil”. Haveria uma referência às influências estrangeiras que entram no Brasil pela comercialização da música popular e o abandono da cultura brasileira incluindo a desvalorização da música popular do país. Ao fim, o refrão se tornará “O Brasil SOS ao Brasil” em um pedido de ajuda, de socorro para salvar a cultura brasileira que estaria se perdendo. Como já assinalado anteriormente, Tom Jobim é visto por muitos no meio musical como uma esperança para “salvar” a música popular brasileira como diz o compositor Sivuca “mais uma vez” ou na canção *Carta ao Tom 74* em que “é preciso inventar de novo o amor”. Seria esta mais uma razão para a

menção a Tom Jobim ao longo da canção. Nos versos abaixo que compõem a segunda estrofe da canção, há uma referência ao novo imaginário brasileiro criado por Tom Jobim ao longo da década de 1970, como visto ao longo deste capítulo, com os álbuns *Matita Perê* e *Urubu*.

*O Brazil não merece o Brasil
 O Brazil ta matando o Brasil
 Jereba, saci, caandrades
 Cunhãs, ariranha, aranha
 Sertões, Guimarães, bachianas, águas
 E Marionaíma, ariraribóia,
 Na aura das mãos do Jobim-açu
 Oh, oh, oh*

São citadas as diferentes influências e inspirações do compositor na criação desta nova linguagem estética e imaginário sonoro sobre o Brasil: a natureza está representada pela menção ao “jereba” e outros bichos – “ariranha, aranha” -, o folclore aparece na figura do “saci” no terceiro verso, as paisagens interioranas do sertão associadas às influências literárias do compositor são mencionadas através dos “Sertões” e de “Guimarães” (Rosa), a influência de Villa-Lobos se expressa na referência às “bachianas” que teriam influenciado as composições de sua nova fase que é inaugurada com as “águas” de Março, símbolo desta nova construção de seu novo imaginário sonoro sobre o Brasil e no último verso a menção a Mário de Andrade aparece através da junção entre “Mário” e “naíma” (de sua obra *Macunaíma*) na palavra “Marionaíma”. Todos estes elementos estariam “na aura das mãos de Jobim-açu”.

A canção termina citando diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro incluindo Ipanema, reconhecendo que a música popular pode ser feita a partir de qualquer parte da cidade, seja da Zona Norte como da Zona Sul. Há uma resposta às críticas feitas aos artistas brasileiros, sobretudo a Tom Jobim, por parte dos chamados “puristas” representados pela figura de Tinhorão. Por outro lado, há uma crítica à representação de Brasil que é feita no exterior onde apareceria um Brazil com “z” que exotiza e esteriotipa a imagem do país. Trata-se de um pedido, de certa forma, ao Brasil que ame seus artistas e sua cultura, como menciona Tom em diversas entrevistas referenciadas acima. Os pensamentos político-ideológicos assim como a visão exclusivamente mercadológica devem, portanto, ser deixados para dar lugar a uma valorização da cultura brasileira na sua diversidade, riqueza e

pluralidade e assim, evitar que o “Brazil” invada o Brasil. A distinção feita entre Brasil e Brazil estaria, por outro lado, enfatizando a brasilidade da obra de Tom Jobim que representa, enquanto pai da “família” da música popular brasileira e, na sua singularidade, um pássaro brasileiro feito para voar, o Brasil com “s” e não com “z”.

No mesmo ano de 1978, Chico Buarque compõe a canção *Paratodos* em que faz uma homenagem a “todos” os compositores e artistas importantes para a música brasileira e também coloca Tom Jobim na base da “família” da música popular brasileira:

*O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro*

*Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas*

Chico menciona a questão de uma suposta base de referência para a música brasileira, na seguinte citação: “*Tenho a impressão de que quase tudo que se faz hoje tem a mesma origem, que é o movimento Bossa Nova*”. Sobre a canção *Paratodos*, afirma:

Na minha genealogia musical, ele é o primeiro que tá ali. Foi o que eu quis dizer com essa letra e aliás que era uma letra que era um pouco imitando as conversas do Tom que ele ficava falando “meu avô era paulista”, ele tinha um avô paulista, ele tinha um outro, “meu pai era gaúcho”, “meu pai era paulista de Leme, do interior de São Paulo”, “meu avô bisavô era cearense”, ele tinha cearense também⁴⁵.

Chico faz referência a artistas que representariam a ideia de “tradição brasileira” pelo samba como Nelson Cavaquinho ou Pixinguinha ou pelo regionalismo como Luiz Gonzaga, mas também aos artistas precursores da bossa nova como João Gilberto e Nara Leão, da tropicália – Caetano, Gal, Gil – e da jovem guarda - Erasmo Carlos, Roberto Carlos-. A canção resume o conceito de MPB que é criado na

⁴⁵ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=0TOhNUijjBg>

década de 60 e que remete a uma ideia de família da música popular brasileira cuja genealogia, como afirma Chico, tem como pai ou como base Antonio Brasileiro. Assim como em *Querelas do Brasil*, “todos” são incluídos nesta família cuja figura de pai ou líder é Tom Jobim – “Jobim-açu” em *Querelas* e “Antonio Brasileiro” em *Paratodos*. O nome Antonio Brasileiro que é nome de registro de Tom, não era, no entanto, utilizado como nome artístico pelo compositor. O nome Brasileiro já aparecera em diversos artigos de jornais, como mostrado ao longo deste capítulo, em que o nome do compositor passa ser utilizado para associar sua figura e obra à noção de brasilidade. Em *Paratodos*, o nome Antonio Brasileiro é retomado por Chico e na década de 1980 por documentários realizados pela rede Manchete e pela Rede Globo sobre o compositor. *Antonio Brasileiro*, lançado pouco antes do falecimento do compositor em 1994, também será o título escolhido para o último álbum de Antonio Carlos Jobim, Jobim, Tom ou Antonio Brasileiro.

3.4 ENTRE A CASA E O MUNDO: UM PÁSSARO DO BRASIL NO MUNDO E DO MUNDO NO BRASIL

Ainda em 1978, a temporada do show no Canecão se estende a São Paulo, a Buenos Aires na Argentina e a diversas cidades na Europa, incluindo uma apresentação no Palladium em Londres e uma turnê de dez dias pela Itália (Florença, Milão, Bolonha e Roma). Em Paris foram realizadas dez apresentações no Olympia, também com a participação de Baden Powell, um dos principais representantes da bossa nova e do afro-samba na França. O grupo também foi convidado a participar de programas de televisão em Paris e em Lugano na rede suíça RTSI (Televisione Svizzera) em outubro de 1978 (show que foi transformado em DVD posteriormente). Em maio daquele mesmo ano, antes do show no Canecão começar a sua turnê pelo Brasil e pelo mundo, Tom Jobim casa-se com a fotógrafa Ana Lontra com quem refaz sua vida em um segundo casamento. Durante a lua de mel em Nova Iorque no Hotel Adams, que foi residência do compositor naquela cidade até 1987, Tom compõe o choro-canção *Falando de Amor*.

*Quando passas tão bonita
Nesta rua banhada de sol
Minha alma segue aflita
E eu me esqueço até do futebol*

O “futebol” é mencionado neste trecho da canção como representante do Brasil assim como a “Brahma” na canção *Chansong* que começa a ser esboçada neste período.

*My life is such a mess let's have a Brahma
I'm happy that you called,
I really feel touché
Oh, it's been a long, a very long time
Since a Brazilian has been in Paris com você*

Como mostra a canção, a trajetória de Tom Jobim é também a obra e vida de “um brasileiro” ou “a Brazilian” no exterior. Lá fora, o Brasil se tornava o país do “futebol”, da Brahma ou da Antártica, do chope ou do guaraná, do arroz e do feijão e de tudo aquilo que não era encontrado no exterior e que então passava a se tornar representante do país lá fora. Da mesma forma, na música, o Brasil passa a ser visto como o país do samba, da bossa, da bossa nova, do Tom e do Jobim, de Tom Jobim.

A canção *Chansong*, como já destacado, revela a situação de trânsito do compositor *entre* o Brasil e os Estados Unidos e outros lugares do planeta. Há uma procura pelo pouso através da construção da casa no sítio Poço Fundo no começo da década de 1970 e da criação de um novo imaginário sonoro sobre o Brasil que passa por *entre* a casa ou a busca pela casa e o mundo. No ano de 1979, Tom começa a construir uma nova casa no Alto do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, ao lado de Ana Lontra Jobim.

Tom escolheu morar bem perto da mata, a casa dava para uma reserva florestal, um santuário, de onde se via o mar. O Jardim Botânico era o quintal de casa, um lugar de meditação onde ele ia passar quase todas as manhãs [JOBIM, Ana].

É também neste período que Tom começa a escrever o poema *Casa no Chapadão*.

Tom começou a escrever este poema quando escolhemos este terreno no alto do Jardim Botânico onde construímos a nossa casa. A casa levou quatro anos para ficar pronta e o poema oito.

O longo poema expressa os sentimentos de Tom Jobim em uma retrospectiva de alguns momentos de sua trajetória e reflete a sua busca pela casa, *entre* a casa e mundo, como revelam seus primeiros e últimos versos.

*Vou fazer a minha casa
No alto do chapadão
Vou levar o meu piano
Que ficou no Canecão.*

*Vou fazer a minha casa
No alto do chapadão
Vou levar a don'aninha
Pra me dar inspiração*

*Vou fazer a minha casa
no alto de uma quimera
Vou criar um mundo novo
inventar nova megera...[...]*

[...]

*Minha casa é por aí
É no mundo monde mondo
Que eu só durmo no sereno
Quem faz casa é marimbondo*

*Vou cerzir a minha asa
Na casa do Sílvio então
Pra voar que nem jereba
Bem longe do chapadão*

*Vou vender o meu pandeiro
Vou levar meu violão
Favor mandar meu piano
De volta pro Canecão*

*Vou-me embora
Vou-me embora
Aqui não fico mais não
Adeus minha bela morena
Vou pegar meu avião*

*E não quero mais ter casa
Precisa de casa não
Quem tem casa é marimbondo
Minha casa é o avião*

*Telefonei para o aeroporto
Não tinha avião mais não
Vou fazer minha viagem
Na asa do peba então
Acho asa de jereba
Mais segura que avião*

A casa ou a busca pela casa revelam-se essenciais em uma trajetória de vida marcada pela circulação pelo mundo. O verso “Minha casa é o avião” ressalta a

difficuldade da busca e do encontro da casa em uma vida de vôos *entre* tantos lugares e “não-lugares”. A “visão panorâmica” de Tom e a singularidade de seu olhar a partir de um avião ou da “asa de jereba mais segura que avião” aparece no álbum *Terra Brasilis*, produzido por Aluizio de Oliveira em 1980 (Figura 29).

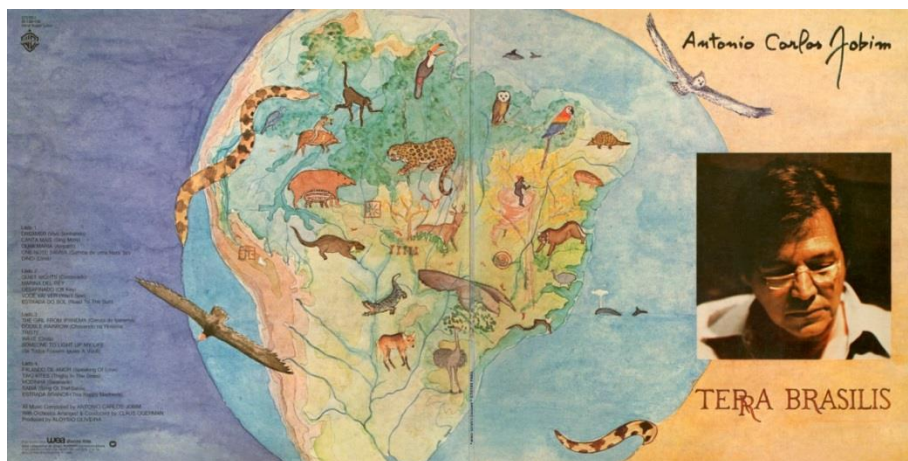


Figura 29 - Encarte do álbum terra Brasilis de Antonio carlos Jobim. Acervo Digital IACJ, 2013



Figura 30 - Exposição dos álbuns de Antonio Carlos Jobim da década de 1970: Matita Perê (em cima), Urubu e Terra Brasilis. IACJ, 2013

Terra Brasilis é um álbum retrospectivo que é composto pelos principais sucessos da bossa nova, algumas canções do período pré-bossa nova incluindo uma canção de *Orfeu da Conceição*, a canção *Sabiá* e sete canções novas como *Two Kites* e *Falando de Amor*. O álbum também parece, de certa forma, refletir toda a construção do compositor na década de 1970. O álbum *Matita Perê* (Figura 30)

apresenta em sua capa Tom Jobim revelando uma aparência séria e introspectiva que denota o momento de introspecção, reflexão e pesquisa do compositor para a construção de uma nova linguagem, sonoridade na criação de um novo imaginário brasileiro. *Matita Perê* é um pássaro, segundo o compositor, cujo pio é muito ouvido

mas o pássaro não é muito visto. Se o pássaro *Matita Perê* não aparece na capa de seu álbum, o *Urubu* (Figuras 27 e 30) abre suas asas em um vôo panorâmico ao lado da figura de Antonio Carlos Jobim com aparência mais próxima a de um compositor erudito, na capa do álbum *Urubu*. O desenho feito por Paulo Jobim, incluído no encarte deste álbum, apresenta o Urubu voando em direção ao Sol, ao lado da representação da Pedra da Gávea (Rio de Janeiro) refletida “no espelho das águas” em que “um boto [...] navega no rio pelo mar”⁴⁶ (Figura 28). O pássaro em direção ao Rio de Janeiro ou ao Brasil cumpre a promessa de voltar como havia sido anunciado na canção *Sabiá* “vou voltar, sei que ainda vou voltar para o meu lugar”. A figura apresentada é a do Rio de Janeiro de tal forma que pode-se supor que a luz, representada pelo sol, que ilumina Tom nas suas composições poderia ser o Brasil ou ainda haveria uma alusão a uma luz divina que estaria inspirando o maestro.

Em *Urubu*, o Brasil encontra-se escondido nos sentimentos profundos do compositor em *Saudades do Brasil* ou em *Ângela* onde de um avião avista “um mapa”. Já em *Terra Brasilis*, o Brasil aparece claramente em seu título e na figura de um mapa desenhado onde uma riqueza ainda maior de personagens é representada nesta capa que parece simbolizar toda esta nova construção de Tom ao longo da década de 1970. Se em *Urubu* o pássaro já é retratado, em *Terra Brasilis* além da figura de Tom e da de um pássaro, há uma representação clara do Brasil através de seu mapa. A figura de Tom Jobim é retratada sobre o título e sob uma águia que está voando sobre o Oceano Atlântico que banha o Brasil, representado por um mapa de sua costa Leste de norte a sul, composto por diferentes espécies da fauna brasileira, incluindo o Saci como parte do folclore do Brasil, que são denominadas através de uma legenda na parte posterior do encarte. Ao abrir o encarte, o mapa é completado pelas regiões centro-oeste e oeste do país ilustradas na última página do encarte que apresenta mais bichos. Paulo Jobim lembra a elaboração quase artesanal da capa do álbum:

[os nomes surgiam] fazendo a capa, essa capa foi feita a seis mãos, a Betinha que desenhou, aí ficava eu e meu pai atrás dela dizendo “bota um tatu bola, passarinho, boa não sei o que”. Até que ela não aguentou e pulou

⁴⁶ Trecho da canção *Bôto*, do álbum *Urubu*

fora mas a base do desenho aquela cobra em volta, não sei o que, é um desenho dela. E nessa história de mapa, eu sempre gostei muito de mapa, eu acho que eu olhei esses mapas velhos porque tinha aqueles bichinhos, tinha índio, tinha palmeira. Então, esse desenho foi um pouco nessa onda. Aí eu passei por esse desenho do Terra Brasilis. Aí trabalhava com Maria Elisa Costa, aí ela que fez à mão aquele Terra Brasilis, tem alguma coisa na tipografia [...] tem um acentozinho ali que ela fez à mão, que foi pintado com várias coisas. Mas aquele Terra Brasilis e outras coisas, essa cor vermelha era pintado com pedrinhas da chapada dos Guimarães que a gente tinha, tinha muita pintura feita com essas pedrinhas, a gente molhava a pedrinha pra pintar aqueles desenhos antigos de cavernas e a gente trouxe umas pedrinhas e Terra Brasilis era feito com isso. Foi feito lá no sítio, calor [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Observa-se uma referência mais explícita ao Brasil tanto através da capa como do título *Terra Brasilis*. O trecho abaixo ressalta “a noção de brasilidade” que foi mantida após as discussões sobre o título que deveria ser colocado ao álbum.

Tom e Aloysio também discordariam com relação ao título do disco. Aloysio cismou de batizá-lo com um nome que Tom julgou por demais pomposo: *Jobiniana*. Pelo mesmo motivo, as duas sugestões seguintes (*Brasileira* ou *Panorama Brasileiro*) também foram descartadas, mas não a noção de brasilidade nelas contida e rigorosamente mantida no título final *Terra Brasilis*. [Cancioneiro 4, 2000].

Paulo Jobim enfatiza a brasilidade do compositor que se expressa na capa, no título, de álbuns como *Terra Brasilis* e canções como *Borzeguim* (1987) que revelam “a cabeça do sujeito [Tom] pensando no Brasil”.

[O nome Terra Brasilis] também fui eu que pus. Aquele mapa, mapa que tinha escrito Terra Brasilis, desses mapas antigos. Mas ele era totalmente brasileiro, a música falando do Brasil o tempo todo e falando dos bichos, da floresta. Borzeguim é quase um hino. Deixa o mato crescer em paz, deixa o índio, deixa a anta cruzar o ribeirão. [...]

[...] Essa parte por exemplo Terra Brasilis não tem nada de jazz, aquilo tem a cabeça do sujeito pensando em Brasil, né. [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

Ainda, de acordo com outro trecho da entrevista, Paulo Jobim enfatiza a visão de seu pai sobre o Brasil através da natureza em uma visão panorâmica que o compositor tinha sobre o Brasil *entre* lá e aqui, aqui e lá em seu vai e vem constante:

Ele ficava assim preocupado nas viagens Nova Iorque Rio, porque passa por um bom pedaço de mato, entre Nova Iorque e Rio, quando o voo era diurno, ele via as queimadas, isso chateava muito a ele porque... Ele sempre se bateu muito com essa coisa de tacar fogo no mato, e sair cortando mato pra nada pra plantar soja pros porcos chineses [JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, IACJ. Entrevista concedida para a presente pesquisa em 20 mai. 2013].

A citação também faz menção à preocupação de Tom no que se refere o desmatamento e a natureza que, a partir da próxima década, se tornará mais politizada em sua obra e trajetória. Esta questão não será trabalhada aqui, mas poderia representar uma resposta às críticas feitas em relação à não-politização de sua obra, sobretudo na década de 1960. No entanto, se a politização cobrada era quanto às diferenças sociais, as lutas de classe no Brasil, Tom opta pela natureza como tema a ser defendido para a humanidade como um todo, questão que na época era ainda pouco abordada e que tem ligação com sua trajetória e sua linguagem musical.

No artigo *O Oceânico Jobim* publicado pelo jornalista e crítico musical Tárík de Souza sobre o lançamento de *Terra Brasilis*, o jornalista utiliza os adjetivos “oceânico e continental” para descrever o compositor. Além disto, é feita uma nova brincadeira com o nome do maestro para ressaltar a brasilidade de sua obra: o jornalista sugere que no lugar do nome Antonio Carlos Jobim colocado na capa de *Terra Brasilis*, deveria aparecer “o nome completo do astro do disco: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim”.

O título em latim – Terra Brasilis – e o mapa de bicho e lendas nacionais pintado na capa pelo filho Paulo poderiam vir coroados pelo nome completo do astro do disco: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Afinal, trata-se de um músico oceânico e continental, como sugere a amplidão sonora de seus temas [SOUZA, Tárík de. O Oceânico Jobim. Jornal do Brasil. Caderno B, p. 7, Rio de Janeiro, Sábado, 10 mai. 1980].

No trecho abaixo, o jornalista alude ao debate da década de 1960 sobre a brasilidade e “influência do jazz” na bossa nova ao afirmar que Tom “prefere admitir as patentes eruditas de sua escrita [...] à proclamada influência do jazz”. O caráter erudito da obra do compositor também leva à criação do adjetivo “jobiniano” para se referir a sua obra:

É importante lembrar que se trata de um conjunto indissolúvel: as cordas impressionistas de Ogerman, presentes no recheio jobiniano desde os tempos da Verve, em meados da década de 60 [...]. E o piano sutil e econômico de Jobim, um compositor precioso, versando no segredo das harmonias, e que prefere admitir as patentes eruditas de sua escrita elegante (especialmente Chopin, Ravel e Debussy) à proclamada influência do jazz.

Para terminar seu texto, Tárík fala do “inquebrável Jobim” que é “capaz de falar com perfeição a língua do centro econômico da indústria do disco, sem perder a brasilidade”. Em outras palavras, o jornalista vem mostrar a possibilidade de uma aliança entre brasilidade e vivência internacional ou do “oceânico Jobim” que seguia falando de Brasil em sua obra, apesar de ter sofrido críticas no Brasil e ter enfrentado as imposições do mercado fonográfico norte-americano. O artigo é concluído com mais uma afirmação da brasilidade do compositor através de uma nova brincadeira com seu nome que não precisaria ser falsificado pois “Brasileiro” já está em seu nome de registro.

*Esse é o inquebrável Jobim de Terra Brasilis. Alguém capaz de falar com perfeição a língua do centro econômico da indústria do disco, sem perder a brasilidade. E sem precisar falsificar a própria assinatura [SOUZA, Tárík de. O Oceânico Jobim. *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 7, Rio de Janeiro, Sábado, 10 mai. 1980].*

Tom Jobim dizia: “Eu amo a Terra. Ela é toda minha. O Brasil não acaba ali no Ceará. Vai até o território do Alaska, até o Texas, é infinito”. O mapa de *Terra Brasilis* ilustra a continuidade do Brasil em relação ao hemisfério norte e situa o Brasil no mundo da mesma forma que Tom Jobim enquanto pássaro voador situa o Brasil a nível mundial graças a sua música. Nota-se a visão panorâmica que Tom tinha sobre o Brasil, muitas vezes pensado, imaginado, pesquisado “de dentro” do Brasil, “de dentro” da mata e muitas vezes “de fora” *entre* lugares “não-lugares” como o avião ou um quarto de hotel. Sua visão panorâmica que reflete seu olhar “de dentro para fora” e “de fora para dentro” decorrente de uma vida *entre* muitos mundos, é metaforicamente representada pelos pássaros *Sabiá, Matita-Perê, Urubu*, pela águia em *Terra Brasilis* (e mais tarde *Passarim* (1987)). Seu olhar singular “de dentro e de fora” e “de fora para dentro” se expressa na visão panorâmica de um pássaro sempre em vôo de lá para cá, de cá para lá, *entre* aqui e lá, lá e aqui, em trânsito, na ponte-aérea, no vai e vem, *entre* o Brasil e o exterior, o exterior e o Brasil, *entre a Casa e o Mundo, Monde, Mondo*: um pássaro do Brasil no mundo e do mundo no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo nasce de um olhar “de dentro para fora” e “de fora para dentro” sobre o Brasil que emana de uma trajetória composta por vivências *entre* muitos mundos. A escolha do compositor Antonio Carlos Jobim para o estudo da *identidade brasileira* permite a compreensão de um olhar que não corresponde nem à visão de “lá” por parte do estrangeiro nem à representação “daqui” por parte do brasileiro sobre o Brasil. Tom Jobim era um brasileiro no exterior e um cidadão do mundo no Brasil que constituiu sua trajetória *entre* dois ou mais universos simbólicos, *entre* o Brasil e o exterior. O compositor viveu fora do país, em um vai-e-vém *entre* Brasil e Estados Unidos em um período em que o planeta ainda não era globalizado e virtualizado como nos moldes atuais. Buscou-se tornar o mais “tangível” possível, para o leitor, esta situação ou contexto de circulação e de estado *entre* muitos mundos que era de difícil compreensão naquele período, entre as décadas de 60 e 80, levando a julgamentos e estereótipos e à não-aceitação, no Brasil, em relação ao sucesso internacional do compositor. Abre-se, portanto, neste estudo, um espaço para a possibilidade de uma tentativa de narração mais aprofundada da singular trajetória e obra do compositor.

O impasse ou olhar de estranheza que se coloca como problema que abriu as portas para a realização desta pesquisa, se manifesta na observação empírica de que a identidade corresponde a uma construção relacional e contrastiva. A brasilidade da música de Tom Jobim que é inquestionavelmente um dos principais representantes culturais e artísticos do Brasil no exterior, havia, ainda recentemente, sido colocada em questão no Brasil em alguns contextos onde outros ritmos e gêneros musicais eram considerados mais “autênticos”, “tradicionais” ou “brasileiros”. Esta relação de mão dupla do compositor levou-me ao aprofundamento de minhas pesquisas a respeito da trajetória e obra de Antonio Carlos Jobim em associação com a questão da *identidade brasileira* e do tema da *identidade* em geral.

Estas últimas considerações têm a intenção de expor ao leitor os questionamentos que foram colocados no início da pesquisa bem como as hipóteses

e investigações realizadas ao longo deste processo e por fim, as descobertas que surgiram e que podem ser formuladas ao fim desta aventura.

A primeira questão que se colocava era: o que havia por trás da não-associação ou difícil associação da obra de Tom Jobim com a ideia de brasilidade? Esta pergunta levou-me à elaboração de um primeiro capítulo que teve como objetivo a investigação a respeito do tema da *identidade brasileira* e de como esta questão havia sido trabalhada ao longo do Séc. XX pela esfera intelectual que desde o início tomou para si a tarefa de responder às questões que se colocavam em torno da nação brasileira e de sua sociedade. O papel do intelectual na solução destes enigmas revela-se em diferentes leituras que são realizadas sobre o Brasil que constituem uma área das Ciências Sociais que é denominada Pensamento Social Brasileiro que por sua vez forma as próprias ideias e representações que passa-se a ter sobre o país. A principal descoberta extraída desta primeira etapa da pesquisa se apresenta no cerne dicotômico que permeia todas as construções em torno da *identidade brasileira* no final do Séc. XIX e ao longo do Séc. XX. A historicidade que deve ser levada em consideração no estudo das construções da identidade brasileira tem como pano de fundo o carácter relacional e contrastivo da identidade. Em outras palavras, a representação do Brasil decorrente de sua situação, em seu início, na posição de colônia portuguesa seguida de seu status de ex-colônia, já parte de uma visão que opõe colonizado e colonizador que será retomada por muitos autores durante a década de 1960. A partir de finais do Séc. XIX, quando o Brasil começa a ser pensado enquanto nação, esta situação de ex-colônia vai gradativamente se desdobrando na representação e auto-representação do país em sua condição de “subalterno” ou de “periferia” em relação ao “centro” considerado “moderno” e “civilizado” representado pela Europa e posteriormente pelos Estados Unidos. Estes dois “centros” foram tomados como referências de um ideal que deveria ser perseguido rumo ao “progresso” e à modernização. No entanto, paralelamente a este “ideal de civilização”, o Brasil busca a afirmação de uma identidade nacional por meio da procura por traços no âmbito sócio-cultural e artístico que expressariam a “autenticidade” do brasileiro que levariam à formação de supostas “tradições” culturais brasileiras. Na música, a procura pela “autenticidade” se expressa em manifestações que com o tempo passam a constituir “tradições” musicais brasileiras. São tomados como “autênticos” alguns símbolos

como o “regional” e o “popular” em contraposição respectivamente ao “urbano” e à “elite” considerados “não-autênticos”. Estes símbolos que passam a representar a noção de “autenticidade” e, portanto, uma ideia de *identidade brasileira*, são associados a outros símbolos: “popular” ou “regional” que são, muitas vezes, percebidos como sinônimos de “tradicional” e “nacional” ao passo que a elite urbana é relacionada às noções de modernidade e cosmopolitismo que remetem ao “internacional” ou “estrangeiro”. No contexto musical, estes símbolos se expressam no samba de origem “popular” e “mestiça”, na música regional e no folclore ou no choro por seu caráter histórico associado à ideia de “tradição”. Nota-se a questão dicotômica que encontra-se por trás das interpretações sobre identidade brasileira que têm como pano de fundo, na comparação com o mundo europeu ou norte-americano, a ideia de um Brasil “atrasado” que devia alcançar o nível de desenvolvimento dos países representantes da “civilização” e ao mesmo tempo, talvez na busca por uma solução mais imediata, se contrapor em relação a estas mesmas nações - nas quais se espelham - a partir de uma afirmação de uma ideia de “autenticidade” brasileira que permitiria uma auto-representação mais positiva e assim, uma ideia de independência e auto-suficiência do país.

No segundo capítulo, partiu-se do período em que o compositor Tom Jobim se dedica ao gênero bossa nova, que eclode no final da década de 1950, por se tratar do momento em que sua trajetória e obra passam a se desenvolver *entre* dois universos simbólicos, a saber, Brasil e Estados Unidos. Se a bossa nova e Tom Jobim, enquanto um de seus principais idealizadores, vêm representar musicalmente o ideal de modernidade e civilização buscado pela nação, o gênero nasce em meio às visões duais, que reduzem a realidade por meio de oposições binárias como “moderno” *versus* “tradição”, “povo” *versus* “elite”, “regional” *versus* “urbano”, “nacional” *versus* “estrangeiro”, “autêntico” *versus* “inautêntico” e assim por diante. Estas dualidades servem como pano de fundo das visões que constituem as críticas e acusações que serão feitas à bossa nova que, na visão dos representantes destas críticas, estaria se afastando das noções de independência e auto-suficiência que deviam ser almeçadas para o país por meio da ideia de “autenticidade”. Com o golpe militar de 1964, o movimento esquerdista se intensifica no mundo como no Brasil de tal forma que artistas como Tom Jobim que constituem suas carreiras no exterior após o sucesso internacional da bossa nova, passam a ser dificilmente

associados à ideia de identidade brasileira. A intelectualidade brasileira, absorvida pelo pensamento marxista, passa a assumir um papel no âmbito político na intenção de encontrar novos destinos e propostas para o Estado e para as mudanças sócio-econômicas da nação. O pensamento esquerdista tem como alvo que deve ser contraposto o imperialismo norte-americano. Neste sentido, em muitas correntes da esquerda brasileira, a busca pelo desenvolvimento sócio-econômico do Brasil está associada a uma visão nacionalista tanto a nível geo-político como econômico, mas que se manifestam também no âmbito artístico e cultural. Assim, a bossa nova que além de ser percebida como ruptura estética e sobretudo sócio-cultural em relação ao samba concebido como símbolo da tradição, passou a ser considerada, devido ao seu sucesso internacional e sua apropriação no mercado fonográfico norte-americano, como símbolo de submissão ou entreguismo ao imperialismo. A não-associação que se fazia da bossa nova com os símbolos “popular”, “regional”, “tradição” e portanto, “autêntico” e “nacional” emana desta relação e auto-representação do Brasil em relação ao exterior que se manifesta por meio das diferentes correntes de pensamentos sobre o Brasil.

No intuito de ilustrar o caráter relacional e situacional da identidade que pode ser percebida sob diferentes ângulos, o segundo capítulo teve como intenção explicar as diferenças de recepção e percepção da obra de Tom Jobim no Brasil e nos Estados Unidos. No Brasil, a bossa nova é vista por um lado, pela sua metade “bossa” como continuidade em relação ao samba, representante da tradição, através das denominações iniciais atribuídas ao gênero como “samba-moderno” ou “samba-bossa” e por outro lado, pelo atributo “nova”, sua outra metade que remete à noção de “modernidade” que podia ser interpretada de diversas maneiras. Neste sentido, a obra de Tom Jobim é indiretamente associada às visões dicotômicas que surgem a respeito da bossa nova vista ora, como representante da modernidade e vanguarda brasileira, ora como ruptura em relação à tradição e símbolo de dependência cultural em contraposição ao imperialismo norte-americano. Já nos Estados Unidos, a bossa nova e portanto, a música de Tom Jobim passam a representar o Brasil como um todo. Em situação de fronteira, além de ser nova, a “bossa” da bossa nova era valorizada em comparação a gêneros como o jazz que viram naquele novo estilo musical a inspiração em uma nova sonoridade que representava um ritmo e um clima de tropicalidade, brasilidade, ginga e balanço. Estas características são

procuradas no meio fonográfico norte-americano e Tom Jobim passa a ser um de seus principais representantes como no caso dos álbuns gravados ao lado de Frank Sinatra no final da década de 1960. Este período marca a situação de mão dupla na qual vivia Tom Jobim, que pode ser observada por meio de dois eventos que se sucedem: o sucesso e consagração internacional após o show e gravações realizados com Frank Sinatra no ano de 1967 seguido do evento da vaia à canção *Sabiá*, composta com Chico Buarque, apresentada no *III Festival Internacional da Canção* em 1968. Contudo, a situação que parecia ser de mão dupla na comparação entre Brasil e Estados Unidos, também é de mão dupla em ambos os países. Em outras palavras, se Tom é prestigiado e consagrado nos Estados Unidos, também deve se confrontar às imposições por parte da indústria fonográfica norte-americana. Já no Brasil, se por um lado, as críticas à bossa nova são indiretamente associadas ao compositor aliadas às visões que rejeitavam o seu sucesso internacional especialmente ao lado da figura de Frank Sinatra que estaria representando o imperialismo americano, por outro lado, o compositor era visto como uma espécie de entidade à parte ou “pai” da música popular brasileira, como foi mais explicitamente abordado no terceiro e último capítulo. Assim, pode-se dizer, de maneira geral, que Tom Jobim devia enfrentar a visão ou “prisão mercadológica” dos Estados Unidos paralelamente à antagônica visão ou “prisão político-ideológica” no Brasil. Estas questões aliadas à questão identitária mais subjetiva que passa a se manifestar na singular trajetória *entre* mundos do compositor, constituem as molas propulsoras da produção musical de Tom Jobim a partir da década de 1970.

O capítulo de desfecho deste trabalho permite uma visão mais ampla da obra do compositor que ultrapassa a questão da bossa nova através da criação, na década de 1970, de um novo imaginário sonoro sobre o Brasil constituído por temáticas relacionadas à natureza do Brasil, seu folclore e literatura em mais uma reinvenção da cultura e da música. Desta forma, buscou-se analisar o processo de construção desta nova linguagem estética para verificar em que medida esta criação estaria ligada ou relacionada às recepções e percepções de sua obra no Brasil na década anterior, ou seja, à difícil ou à não-associação de sua obra com a noção de brasilidade. No percurso da pesquisa, constatou-se que haveria três fatores principais ligados a esta mudança temática e estética. Por um lado, a “prisão mercadológica” vivida no mercado fonográfico americano que levou Tom Jobim a

produzir os seus próprios álbuns a partir da década de 1970 e em seguida vendê-los diretamente às gravadoras. Esta mudança teria permitido, como o próprio compositor alega, uma maior liberdade quanto à criação e à realização dos álbuns. Por outro lado, a “prisão político-ideológica” no Brasil e as críticas e acusações provenientes desta visão teriam levado Tom à aproximação com outras temáticas relacionadas ao sertão, à natureza brasileira. Além destes dois aspectos que marcaram sua trajetória “aqui” no Brasil e “lá” fora, também foi levada em consideração sua trajetória *entre* dois ou mais mundos, aqui e lá, lá e aqui, sempre em uma “ponte-aérea” ou num “vai e vem”, circulando por *entre* lugares e “não-lugares”. Em outras palavras, a nova representação de Brasil está relacionada ao aspecto subjetivo e individual das consequências identitárias que emanam deste contexto de vivência *entre* dois ou mais mundos no qual vivia o compositor. A profundidade das questões identitárias que envolvem o sentimento de *saudades* em relação ao país de origem revela-se maior do que se imagina. Assim, a trajetória de Tom Jobim *entre* o Brasil e o mundo, o mundo e o Brasil engendram o desenvolvimento de um olhar diferenciado sobre o Brasil que se expressa nas suas composições a partir daquela década. Pode-se dizer que Tom Jobim desenvolve um “olhar anterior” à globalização ou um olhar singular *de fora para dentro* e *de dentro para fora* que se manifesta em sua criação de um novo imaginário sonoro sobre o Brasil. Assim, o estudo da situação *entre* mundos na qual se encontrava o compositor permite a abertura para diferentes olhares tanto sobre sua obra e trajetória como sobre as construções que são feitas em torno da *identidade brasileira*.

O álbum que fecha a década de 1970 e inaugura a década de 1980 - *Terra Brasilis* - retrata a visão “panorâmica” de Tom Jobim sobre o Brasil, sua visão de mundo a partir de ângulos distintos em que as fronteiras se dissolvem e que se revela na vida e obra do compositor pela possibilidade de identidades complementares e não contrastivas ou de complementariedades de identidades que são associadas a classificações que podem unir o erudito e o popular, o rural e o urbano, a brasilidade e o cosmopolitismo. Pode-se dizer, também, que a diferenciada trajetória de Antonio Carlos Jobim ou Tom Jobim, aqui “Tom”, lá “Jobim” nas trilhas para se tornar Antonio Brasileiro, dá indícios ou pinceladas sobre questões que podem e poderão surgir para os indivíduos que se encontram em

trânsito ou circulando *entre* dois ou mais mundos como é o caso de um número cada vez maior de pessoas no planeta na era atual. Dentre as questões relacionadas com a identidade de maneira geral, que merecem estudos mais aprofundados nos próximos anos e próximas décadas, destaco a manifestação de algumas buscas ou procuras que decorrem de uma trajetória *entre* mundos, que parecem remeter às necessidades mais intrínsecas e primordiais do ser-humano onde quer que ele esteja: a busca pelo sentido de pertença ou pelo acolhimento, a busca pelo lugar e a busca pela casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Mauro W. B. 2004. "A etnografia em tempos de guerra: contextos temporais e nacionais do objeto da antropologia". In Fernanda A. Peixoto, Heloisa Pontes & Lilia M. Schwarcz (orgs.) *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp. 61-81.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papius, 1994.
- BARTH, Frederick. – "Os grupos étnicos e suas fronteiras". In: LASK, T.(Org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, pp. 25-67, 2000.
- BASTOS, Rafael Menezes. "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 20, n 58, p. 177-213, junho 2005.
- BENZAQUEN, Ricardo. *Guerra e Paz – Casagrande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A Escuta Singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e Crítica. Polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 17-50.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDEA, Matei. *Corsigan fragments. Difference, knowledge, and fieldwork*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1986 [1979]. “etnicidade: da cultura residual mas irreduzível”, in _____. *Antropologia do Brasil: Mito, História, Etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, pp. 97-108.

CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, modernidade e política*. Salvador: EDUFBA, 2004. Prefácio e caps 2, 4 e 5.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc., 2002.

DAMATTA, Roberto. “Dez anos depois: em torno da originalidade de Gilberto Freyre”. Versão eletrônica:

http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/critica/artigos_cientificos/dez.htm, 1997.

DORATIOTO, Francisco. O Brasil no Mundo / Idealismos, Novos Paradigmas e Voluntarismo. In: SCHWARCZ, Lilia. *A Abertura para o Mundo 1889-1930. Vol. 3*. Madrid: Fundación Mapfre e Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2012, p. 133 – 172.

DURKHEIM, Emile. *Les formes Élémentaires de la Vie Religieuse: livre III. Pp. 425-647*. 2002. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/>

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador, volume 1.: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 23-61

_____. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA GULLAR. *Cultura popular posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FREYRE, Gilberto de Melo. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2000.

GARCIA DE SOUZA, Miliandre. *Do arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translatin of Bossa Nova in the United States, 1962-1974*. 69f. Dissertação (Master of Arts in Musicology) – Research Institute for History and Culture (OGC), Faculty of Humanities, Utrecht University, 2010.

GOLDMAN, Márcio. Goldman, Márcio. 2011. “O fim da antropologia”. *Novos estud. - CEBRAP* no.89 São Paulo Mar. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002011000100012> 1

GOLDSTEIN, Ilana. *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*. Editora Senac: São Paulo, 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor / Parabolé. 2a ed, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. 1977. "Introdução: A Invenção das Tradições" e "A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914", In: Hobsbawn, Eric e Ranger, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 9-23 e 271-316.

_____. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e terra, 1991. Caps 1 e 2.

IANNI, Otávio. *Tipos e mitos do pensamento social brasileiro*. RBCS Vol 17, N° 49, pgs 05-10. São Paulo: ANPOCS, 2002.

KERBER, Alessander. Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940) Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____, « A legitimação da identidade através da alteridade », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, Puesto en línea el 30 enero 2010, consultado el 23 enero 2013. URL : <http://nuevomundo.revues.org/58813> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.58813

KUEHN, Frank Michael Carlos. *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a bossa nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical*. Mestrado em Música (EM/UFRJ), 2004.

LAMARÃO, Luísa Quarti. "O Veneno de Tinhorão: Reflexões sobre a coluna "Música Popular" (1974-1982)". *Antíteses*. Vol. 3, n.5, jan-jun 2010, pp. 269-291. Versão eletrônica: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>

LATOUR, Bruno. "Crise", "Constituição" e "Relativismo", In: *Jamais fomos modernos*, 7-52, 91-128. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LORENZZOTI, Elizabeth. *Tinhorão: o Legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LUCCA, Jussara Dalle. *Querelas do Brasil*. Trabalho de Graduação (Conclusão de Curso em História da Música Brasileira) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/48930405/QUERELAS-DO-BRASIL>

MARTINS, Tatiana Gomes. *Florestan Fernandes e Guerreiro Ramos: para além de um debate*. 230 f. Tese (Doutoramento em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 67 – 124.

MICELI, Sérgio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e BOTELHO, André. *Um Enigma chamado Brasil - 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 2010, p. 160-173.

NAPOLITANO, Marcos. “Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-63)”. *Revista USP*, São Paulo, nº 41, p. 168-187, março / maio 1999.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959/1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

_____. *A Síncopa das Idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959/1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. Versão Digital: <http://pt.scribd.com/doc/49477747/39107265-SEGUINDO-A-CANCAO-digital>, 2010.

OCHOA, A. M. - “Los generos musicales locales ante el siglo XXI: del folclore a la industria y al patrimonio intangible”, in _____. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA SANTOS, Miriam. 2010. “Migration and identities in the globalized world”. *Rev. Inter. Mob. Hum.*, Brasília, Ano XVIII, N° 34, p. 27-43, jan./jun 2010.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e Identidade Nacional e Regional. In: Carlos Benedito Martins e Luiz Fernando Dias Duarte. (Org.). *Horizontes das Ciências Sociais - Antropologia*. 1 ed. São Paulo: Discurso Editorial & Barcarolla, 2010, v. 1, p. 407-430.

_____. *Cultura e Modernidade no Brasil*. São Paulo Perspec. vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200002>

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira*. Cultura Brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POLETTI, Fabio. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Pós-Graduação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

_____. *Saudade do Brasil: Tom Jobim na Cena Musical Brasileira (1963-1976)*. 299f. Tese (Doutoramento em História Social) – Setor de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RABINOWITZ, Tatiana Fatuch. *A Identidade Nacional na obra de Tom Jobim*. Monografia. Pós-Graduação Música Popular Brasileira. FAP (Faculdade de Artes do Paraná), 2008.

REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil 1. De Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007. 9ª Ed.

RICUPERO, Bernardo. "Caio Prado Júnior e o lugar do Brasil no mundo". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e BOTELHO, André. *Um Enigma chamado Brasil - 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 2010, pp. 226-253.

RIDENTI, Marcelo. "Artistas e Intelectuais Brasileiros no Brasil pós-1960". *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, junho 2005.

ROCHA, Gilmar. "*Cultura popular: do folclore ao patrimônio*". *Mediações* - v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009

SAHLINS, Marshall. 1997. "O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção". *Mana*, 3(1 & 2):41-73, 103-150.

SALIBA, Elias Thomé. *Cultura / As Apostas na República*. In: SCHWARCZ, Lilia. *A Abertura para o Mundo 1889-1930. Vol. 3*. Madrid: Fundación Mapfre e Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2012, p. 239 – 294.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Espetáculo da miscigenação*. *Estudos Avançados* 8(20), 1994a.

_____. *Questão racial e etnicidade*. In MICELI, Sérgio.(org) *O que ler na ciência social brasileira – antropologia*. São Paulo: Sumaré, 1999. Cap. 4.

_____. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. Trabalho apresentado na reunião anual da ANPOCS, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e BOTELHO, André. *Um Enigma chamado Brasil - 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 2010, p. 226-239.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

STREGA, Enrique. *Bossa Nova y Nuevo Tango. Una historia de Vinicius a Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

TINHORAO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saca, 1966.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1974.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987, 1988.

_____. "Passagens, margens e pobreza: símbolos da communitas", In: *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

_____. "Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa". *Mediações, Londrina*, vol. 17 n. 2, p. 214-257, Jul./Dez.2012.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, EDUFRJ, 2004.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em Movimento – a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

WAGNER, Roy. "A presunção da cultura", "O poder da invenção" e "A invenção da sociedade", pp. 27-48, 75-122 e 165-104. In: *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WEBER, Max. "Relações Comunitárias Étnicas". In: *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Vol II. Brasília: Editora da UnB, pp. 257-267.

WEGNER, Robert. Caminhos de Sérgio Buarque de Holanda. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e BOTELHO, André. *Um Enigma chamado Brasil - 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 2010, p. 212-225.

OBRAS REFERENTES A ANTONIO CARLOS JOBIM

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Lazuli, 2008. 535p.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A Onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CEZIMBRA, Márcia, CALLADO Tessa, DE SOUZA, Tárík. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995.

COELHO, Frederico, CAETANO, Daniel. *Encontros / Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FRELAND, François-Xavier e MIRGUET, Olivier. *Saravá!*. Paris: Naïve, 2005.

HOMEM, Wagner e OLIVEIRA, Luiz Roberto. *História de canções: Tom Jobim*. São Paulo: 2012, Leya.

HOMEM DE MELLO, Zuzá. *Eis aqui os Bossa-Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 443p.

JOBIM, Paulo et all. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas, vol. I (1947-1958)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

_____, Paulo et all. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas, vol. III (1966-1970)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

_____, Paulo et all. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas, vol. IV (1971-1982)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000.

_____, Paulo et all. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas, vol. V (1983-1994)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

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

REFERÊNCIAS ÁUDIO-VISUAIS

A CASA DE TOM: MUNDO, MONDE MONDO. Ana Jobim, Rio de Janeiro: Das Duas, Jobim Music, Biscoito Fino, 2007.

AGUAS DE MARÇO, TOM JOBIM. Rio de Janeiro: Jobim Biscoito Fino Produções Artísticas Ltda, 2006.

FRANK SINATRA A MAN AND HIS MUSIC + ELLA + JOBIM. Frank Sinatra Enterprises, LLC , 2011.

JOBIM, ANTONIO CARLOS. *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*. Warner Bros Records Inc. for the United States and WEA International Inc. for the world outside of the US. Warner Music Brasil Ltda., 1965.

_____. *A Certain Mr. Jobim*. Discovery Records, Warner Music Brasil Ltda., 1967.

_____. *Stone Flower*. Sony & BMG Music Entertainment. 1970.

_____. *Matita Perê*. Universal Music, 1973.

_____. *Tom & Elis*. Universal Music, 1974.

_____. *Urubu*. New York: Warner Bros. Records. 1976.

_____. *Terra Brasilis*. Warner Bros Records Inc. for the United States and WEA International Inc. for the world outside of the US. Warner Music Brasil Ltda. 1980.

_____. *Passarim*. Rio de Janeiro: Polygram Studios, 1987.

SINATRA, Francis Albert & JOBIM, Antonio Carlos. Frans Sinatra Enterprises, LLC., 2010.