

Uma teoria nativa da música: o projeto de brasilidade de Tom Jobim

Caio Gonçalves Dias*

Resumo

O presente artigo tem por objetivo explorar colocações feitas por Tom Jobim em três oportunidades (1967, 1982 e 1993), analisando as proposições no que diz respeito aos processos envolvidos numa “economia política da música” e suas avaliações de sua própria obra em dois momentos distintos de sua carreira. Parte-se do princípio de que os diversos atores – e não apenas os cientistas sociais – produzem representações sobre o social; nesse sentido, é possível pensar não apenas numa sociologia a partir das relações que se colocam na constituição dos trabalhos musicais, mas, também, identificar uma antropologia colocada nas interpretações dos agentes envolvidos nesses processos.

Palavras-chave: Tom Jobim; Antropologia da Música; Economia política da música; Brasilidade

A Native Theory of Music: Tom Jobim’s Brazilianness Project

Abstract

This article intends to explore Antonio Carlos Jobim’s statements in three opportunities (1967, 1982 and 1993), analyzing those propositions on what concerns the processes involved in a “political economy of music” and his evaluations of his own work in two different moments of his carrier. It is taken into consideration that several agents – and not only the social scientists – produce representations of the social world; it is possible, this way, to think not only of a sociology based on the relations that take place in the making of music, but also of a anthropology placed in the interpretations made by the agents working those processes.

Keywords: Antonio Carlos Jobim; Anthropology of Music; Political economy of music; Brazilianness.

* Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (2007), Mestre (2010) e doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em seu livro **Falando da sociedade**, Howard Becker, a partir de algumas proposições já utilizadas com outros fins ao longo de sua carreira, estabelece um diálogo entre diversas formas de representação da realidade. O argumento central do livro é o de que existem diferentes maneiras – executadas por diversos atores – de representar o “social”:

Cientistas Sociais e cidadãos comuns usam rotineiramente não somente mapas, mas também uma grande variedade de outras representações da realidade social – alguns exemplos aleatórios são filmes documentários, tabelas estatísticas e as histórias que as pessoas contam umas para as outras, de modo a explicar quem são e o que estão fazendo. (Becker, 2009, p. 19)

O elenco de possíveis “representações do social” feitas pelo autor insinuam uma outra proposição importante. Becker está preocupado em como a ciência lida com o “o saber e o contar”, mas suas intenções trabalham exatamente para ver na arte e no cotidiano situações que, igualmente, lidam com essa tarefa. Nesse mesmo contexto, é possível entender a Arte como sendo uma dessas produtoras de representações do social; pode-se pensar não apenas numa sociologia da arte, mas numa sociologia colocada na arte, vista a partir dela.

Este artigo dialoga exatamente com essa proposição, tomando por objeto não apenas a obra ou trajetória de Tom Jobim, compositor brasileiro que viveu entre os anos de 1927 e 1994, mas também suas colocações sobre música, de modo geral, e sobre suas composições, em particular. Trata-se, nesse sentido, não apenas de traçar uma sociologia da música a partir das múltiplas relações que se colocam no seu processo de produção, distribuição ou escuta, mas de identificar uma antropologia – em sentido filosófico – colocada nas interpretações que seus agentes criam para esses processos.

Essas interpretações encerram, ao mesmo tempo, elaborações que trabalhariam na própria conceituação do que é – ou deveria ser – música. Existe, portanto, uma teoria da música propositiva que poderia ser percebida nas construções reflexivas dos atores que compõem um determinado *mundo* musical. Essas representações, deste modo, para além de dizerem algo sobre um fenômeno social específico na forma de uma expressão musical, também pressupõem, e, ao mesmo tempo, constroem, noções ligadas à conceituação da música em si mesma, constituindo, portanto, uma teoria.

As discussões apresentadas a seguir, deste modo, são construídas a partir de falas do próprio Tom Jobim acerca de três temas distintos. Primeiro, são apresentadas concepções sobre os processos que formatariam uma “economia política da música”, mostrando como o compositor entendia questões referentes aos diferentes processos envolvidos na fruição musical. Posteriormente, são apresentadas colocações sobre sua própria obra em dois momentos distintos: um, relacionado à Bossa Nova, e, outro, à fase mais madura de sua produção, abarcando as últimas décadas de sua vida. Sobre este último ponto, cabe uma explicação.

É mais ou menos convencional entre os comentadores da obra de Tom Jobim que suas composições passaram por duas fases. A primeira teria sido marcada pela Bossa Nova, a segunda por obras com um caráter diferente, com texturas mais complexas, mesmo nas canções populares; alguns críticos a chamam de “sertaneja” (ver Castro, 2001; Dias, 2004; Caramuru, 2000) e teria sido “inaugurada” com o lançamento do LP *Matita Perê*, de 1973. Essa divisão em fases, contudo, não deve ser compreendida como formatadora de momentos embotados e não relacionados; há uma comunicação clara entre elas. Tomar essa divisão de modo unívoco seria o mesmo que dizer que Jobim não compôs nenhuma bossa depois de 1973, ou negar que alguns dos temas explorados por suas canções pós-1973 já estavam presentes em músicas anteriores, como a *Sinfonia da Alvorada*.

Pode-se, contudo, pensar essa questão a partir de colocações do próprio Tom sobre sua obra; é possível notar uma mudança de *projeto* na construção de sua música. Como veremos adiante, diferentes papéis são atribuídos pelo próprio Tom a sua música como representante de uma brasilidade nesses dois momentos.

Cabe dizer, por fim, que serão utilizados, ao longo do texto, três depoimentos dados por Tom Jobim em diferentes momentos de sua vida: um, de 1967, concedido ao Museu da Imagem e do Som, que teve como entrevistadores Vinícius de Moraes, Oscar Niemeyer, Raimundo Wanderley, Dori Caymmi, Chico Buarque e Ricardo Cravo Albin; outro, de 1982, uma entrevista concedida a Mildred Norman e Jamie Katz e veiculado por uma rádio comunitária de Nova York; o último, de 1993, reúne falas de Tom, entrevistado por Zuenir Ventura, concedidas a Dodô Brandão para a composição do filme “3 Antonios e 1 Jobim”¹.

I

As questões envolvidas numa espécie de economia política² da música são abordadas por Tom Jobim, que se mostra pessoa lúcida nos inúmeros aspectos que perpassavam a produção de música em seu tempo. Nesse trecho, serão exploradas questões colocadas por Tom no depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, em 1967, quando – e os interlocutores para os quais falava, já mencionados, são cruciais – o compositor faz observações sobre os processos de composição, de gravação, de distribuição e sobre o público de música.

Perguntado por Vinícius de Moraes acerca de seus parceiros, Jobim fala com algum detalhamento sobre Newton Mendonça, que, além de seu primeiro parceiro musical, foi também seu “amigo de Ipanema, de infância, de calçada”. Antes de aprender piano, Jobim tocava gaita, participou de uma orquestra de gaitas da qual Mendonça também fazia parte. Afora isto, Newton Mendonça era igualmente pianista. “A gente se encontrava nas tardes e começava a compor juntos”. “Foi a Noite” foi a primeira composição da dupla. À época do depoimento, entre os parceiros de Tom estavam Dolores Duran, Marino Pinto e Alcides Fernandes (o Doca, do Cantagalo)³, além do próprio Vinícius de Moraes e de Newton Mendonça.

Chico Buarque pergunta sobre o modo como funcionava a parceria com Newton Mendonça; como era a divisão entre música e letra. Jobim responde que

Ele fazia os dois, inclusive tem muita coisa boa própria. Eu de vez em quando faço umas letrinhas, mas no nosso caso ficou mais ou menos convencionalizado assim: eu ficava no piano e ele ficava no caderno. Ele era um sujeito muito lúcido, muito informado, lia muito, zangado com o mundo; uma raiva sacra. A gente afinava bem e se conhecia desde pequenininho. Com parceiro a gente precisa ter muita intimidade. É difícil criticar... os dois sensíveis, os dois magoam.

Vinícius de Moraes lembra Tom de suas parcerias com Billy Blanco, com quem havia composto, alguns anos antes, a Sinfonia do Rio de Janeiro, uma sinfonia em tempo de samba. Brinca com o fato de Billy Blanco, dentre inúmeros outros músicos da época, ser arquiteto. Comenta mais detidamente sobre “Teresa da Praia”, música que havia feito sucesso:

“Teresa da Praia” eu e o Billy fizemos de encomenda. Nessa época houve assim um mexerico que Lúcio Alves e Dick Farney, que nessa época eram dois grandes do disco brasileiro, tinham brigado, não se gostavam e tudo mais. E eles sempre se gostaram; sempre foram amigos. Então eles pediram para que a gente fizesse uma canção, uma música para eles poderem dialogar, entende? E nós inventamos esse negócio de “Teresa da Praia”; quer dizer, que o Dick queria namorar a Teresa e o Lúcio também. A Teresa da Praia que morava no Leblon. A música fez um sucessinho aí, em tempos idos, em eras priscas.

Sobre a parceira com Vinícius de Moraes, Jobim diz que o poeta é um sujeito muito aberto, que não se ofende por qualquer coisa. Mesmo assim, segundo o pianista, os dois fizeram “uns sambas meio desajeitados”. Mas falava para Vinícius: “vamos fazer mais esses ruins, que depois vai soltar. Eu fazendo cerimônia com a música, ele fazendo cerimônia com a letra. Faltavam uns 3 uísques...”.

Tom explica como é a divisão do trabalho entre o compositor e o arranjador; o compositor faz uma “partitela”, que é, depois, orquestrada pelo arranjador:

Se faz o que se chama de “partitela”, não é? E ele faz o que se chama de partitura. Você não pode, viajando, sem piano no quarto, morando em quarto de hotel, sem conhecer os músicos de uma cidade, entende você não pode querer assumir uma orquestra americana que você não conhece. Você vai entrar pelo maior cano,

ouviu? Quer dizer, você faz um esboço e o sujeito faz a verdadeira orquestração. Você faz um esboço das linhas que você deseja por trás dos troços, das músicas que você deseja. Esse tipo de arranjo, não pode ser diminuído. Hoje em dia, eu tenho que falar também no Brasil, eu acho muito importante, por exemplo, o fato do Dori Caymmi estar orquestrando as coisas, entendeu, eu acho isso da maior importância para nós brasileiros.

Comenta que faz os dois: já compôs e teve arranjos feitos por outras pessoas, assim como já fez arranjos para outros compositores. E, complementando a possibilidade que falta, já fez os dois numa mesma peça: a composição e o arranjo. O melhor exemplo é a Sinfonia da Alvorada, que não considera “mais importante que nenhuma música popular; acho tão importante”.

Uma discussão de importância é o papel central do arranjador no cenário musical da época. A questão da autoria – debatida indiretamente no depoimento – é marcante: não seria o arranjo fundamental para composição? Ou ainda, como diferenciar as duas coisas? Jobim valoriza o trabalho do arranjador, mas ao mesmo tempo afirma poder fazê-lo. Como propõe Gilberto Velho, a questão da autoria está intimamente relacionada aos ideais individualistas (ver Velho, 2006), especialmente com a modernidade. A desconfiança da qual Jobim acaba por defender-se pode ser entendida nesse quadro; autor deveria ser aquele que escreve toda a peça. O caso de Jobim, entretanto, acaba por ser atenuado pelo fato de ter composto músicas nas quais atua ao mesmo tempo como compositor e arranjador; é mais fácil reclamar legitimidade na questão quando já se escreveu uma Sinfonia.

Acaba-se por enfatizar, nesse contexto, uma noção de que o trabalho musical é fruto de uma ação coletiva, em que diversos atores contribuem nas várias etapas que levam ao produto musical final. Retomar o conceito de *mundo da arte* proposto por Howard Becker pode ser de grande valia:

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate activities by which the work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants. (Becker, 1982, p. 34-5)

Há, portanto, uma série de atividades que compõem o mundo artístico; e elas vão além das práticas dos artistas enquanto indivíduos criadores. O próprio modo de trabalhar

do arranjador é uma das facetas que reforçam a concepção. Para ser um bom arranjador, não é suficiente ter um bom conhecimento de música e talento para orquestração. É necessário que esse profissional conheça os músicos, que saiba de suas qualidades; os bons arranjadores, assim, estão inseridos em um contexto de relações que faz com que consigam mobilizar os bons músicos. É por esse motivo que Jobim decidiu não orquestrar suas gravações nos EUA.

Há que se mencionar, mais uma vez, o modo como era comum, nesse período, a divisão entre letristas e compositores de música, dando caráter de ação efetivamente coletiva ao processo de criação em si. O caráter facultativo dessa dimensão, contudo, é evidenciado quando Jobim, sozinho nos EUA, se vê forçado a escrever letras.

O acesso aos discos e partituras, por sua vez, se coloca como questão para que a música chegue aos seus usuários. Há comentários sobre o mercado fonográfico brasileiro e suas deficiências, como o fato de existirem poucas matrizes, fazendo com que um número reduzido de artistas pudesse ser prensado ao mesmo tempo. As tecnologias de gravação disponíveis no Brasil, ainda, colocavam o país em pé de desigualdade quando comparado aos EUA. A questão da internacionalização é debatida, e Jobim sugere que há uma facilidade maior por parte dos jovens em ter contato com as manifestações internacionais. Em continuidade, acaba dialogando com o fato de que não há material de pesquisa no Brasil; não há uma preocupação na formatação de instrumentos que pudessem preservar certos conhecimentos, que se articulam, em grande medida, por meio do funcionamento do próprio mercado fonográfico:

Talvez haja uma tendência à internacionalização com esse contato, hoje em dia, direto, que a mocidade tem. Por exemplo: Vinícius não tinha, eu não tinha, quer dizer, o meio de divulgação das coisas hoje em dia é muito mais rápido e muito mais efetivo do que era. No princípio não tinha nem disco. Nós sofremos muito aqui. Eu tive várias vezes conversando com meu amigo Raimundo Wanderley à respeito disso. Nós não temos material de consulta. O que faz no Brasil é sempre efêmero. Isso por quê? Porque nós somos uma civilização de madeira taquara, de bambu; enquanto que as coisas que ficam são feitas de aço inoxidável. Isso eu falando, naturalmente, num terreno material assim de... não estou falando de amor, nem de espírito, nem nada. O que acontece é o seguinte: nós temos uma grande maioria do povo que não pode comprar um disco. Temos meia dúzia de grã-finos que compram discos importados. Então, se ele vai gostar de iê-iê-iê, ele já vai comprar o original e tudo mais. Então nós temos uma classe média aí comprimida que quando Chico Buarque faz sucesso o outro espera... aí vem a Elis Regina, aí a Nara... entende? Quer dizer, nós temos um mercado realmente

reduzido e as companhias de discos, no Brasil, funcionam na base de catálogos de vendagem. Enquanto você vende, você está sendo prensado. No momento que você deixou de vender, aquela matriz é derretida e se faz uma nova matriz do que estiver vendendo. É aí que eu digo que não há material de consulta e que as coisas não ficam, entende Chico? Quer dizer, hoje em dia, por exemplo, se você quiser gravar a obra de Pixinguinha, você vai ter que ir na casa dele falar com ele, porque as edições saíram erradas, as notas... a música está toda errada, entende? Muitas delas você já não encontra. O que foi considerado assim perempto, foi esquecido. Os discos se transformaram em raridade, você tem que ir à casa do Lúcio Rangel e muitas vezes ele pode não ter determinado disco. Nós não temos nem fonte de consulta.

De outro lado, Jobim preocupava-se em “aparecer” para que seu cachê pudesse ser valorizado. Existe, assim, uma noção de que sucesso é algo que se constroi; existiam, por conta disso, oportunidades que ainda não se podiam negar, como musicar, com Vinícius de Moraes, o filme “Garota de Ipanema”. O mesmo tipo de pensamento aparece quando Jobim fala da disponibilidade de músicos brasileiros para que mantivessem sucesso nos EUA: é preciso morar por lá, aparecer em programas de TV; “mostrar a cara”.

É possível encontrar neste depoimento, ainda, reflexões sobre a produção musical da década de 1960. Tom preocupa-se em não desqualificar toda e qualquer manifestação que pudesse ser identificada com o “iê-iê-iê”, referência de música jovem e internacional na época. Não vê o fenômeno como algo que não pudesse ter consequências para a história da música, ou para a sua própria obra:

O iê-iê me atinge, sim. Não acho que o iê-iê vá ser passageiro. Há coisas profundas no iê-iê, isso sem dúvida. Tem garotos geniais, com letras geniais e música genial. É claro que também tem muita porcaria..., mas eu acho que o iê-iê tem coisas seriíssimas; tem gente dizendo a verdade toda, com guitarras afinadas e bem apresentadas. Os Beatles são geniais.

Ainda pensando numa economia política da música, pode-se falar sobre a postura de Jobim com relação a gravar com Sinatra (com o qual gravou dois LPs) – oportunidade de divulgação – e no modo como entende a música popular como possibilidade de dialogar com mais pessoas por conta da maneira como é distribuída, especialmente por meio do rádio.

Viu-se, portanto, uma concepção do fazer musical que leva em conta os diversos agentes mobilizados em sua construção. O compositor ressalta a importância dos arranjadores e músicos na construção de uma boa gravação, por exemplo, sem deixar

de se preocupar com questões colocadas pelo mercado fonográfico, como as concessões estéticas feitas a editores. No mesmo contexto, a própria dimensão da composição é vista como mais interessante quando coletiva, questão explicitada de modo muito direto na relação entre composição de música e letra. Deste modo, o papel dos diversos parceiros de Jobim – entre eles pode-se destacar Newton Mendonça, Vinícius de Moraes e Chico Buarque – é sempre valorizado pelo compositor.

II

Os criadores sistemáticos da chamada Bossa Nova, como aparece convenicionado no depoimento de 1967, são Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Há, entretanto, uma noção de que havia outros compositores que já pensavam em fazer *música moderna* – esse é o mais próximo de uma definição de Bossa Nova que se chega a partir do depoimento –, como Carlos Lyra, Roberto Menescal; e seus antecessores, como Pixinguinha, Noel Rosa e Garôto.

Jobim ressalta que já no álbum “Canção do Amor Demais”, de Elizeth Cardoso, com violão do João Gilberto, músicas de Jobim e Vinícius de Moraes e arranjos de Jobim, estava presente “aquela batida do João que começou a ser chamada de Bossa Nova”. Ressalta que João é um homem de uma musicalidade impressionante e de grande inteligência, e que ele seria muito responsável pelas mudanças que aconteceram na música popular brasileira:

No tempo inicial em que eu fazia as coisas, o Brasil estava dominado pelo samba-canção; acontecia uma queda do choro, já não se ouvia nem Pixinguinha, nem seresta, nem serenata; o regional começou a ser passado para trás. E começaram a aparecer orquestras mais melosas, cada vez mais violino, o samba-canção foi decaindo e começou a ser chamado pejorativamente de sambolero, com aquelas letras meio de tango, assim na base do formicida. Não foi o fim do samba-canção do Noel, que está aí, absolutamente vivo. Mas o João chegou como um refresco; ele mandou aquela brasa, aquele violão dele limpo, com aquele ritmo formidável e o negócio começou a mudar.

Jobim preocupa-se em situar a Bossa Nova e explicar algumas questões que envolveriam o movimento. A primeira questão seria colocada a partir da nomeação e de seus usos:

Tem uma coisa importante a se dizer a respeito da mal chamada Bossa Nova. Em primeiro lugar, às vezes dar nome às coisas atrapalha a compreensão. Eu digo Maria e penso que conheço Maria. A Maria é outro negócio; eu não conheço Maria, para conhecer tinha que estar mais com ela. À Bossa Nova, por exemplo, aconteceu isso. As pessoas

começaram a chamar o negócio de Bossa Nova. E surgiu aquela fase que havia o advogado bossa nova, a cadeira bossa nova, o sapato bossa nova. O comércio se aproveitou da onda e tudo era bossa nova. Hoje em dia Bossa Nova é uma palavra que perdeu completamente o sentido; Bossa Nova pode significar o mais velho, o pior. É uma palavra com um tal número de conotações que você não pode mais usar; se tornou uma palavra praticamente imprestável.

Não tira, contudo a importância do movimento e preocupa-se em afirmá-lo como essencialmente nacional. Sobre uma possível influência do Jazz, é enfático:

Eu já ouvi dizer que o movimento é muito influenciado pelo Jazz, principalmente pelo Cool Jazz; o que eu não acho que seja verdade. A Bossa Nova é nossa e nós temos que assumir isso; e nada desse negócio de deixa pra lá. Pelo contrário, se há influência seriíssima aí é da Bossa Nova sobre o Jazz, muito mais do que o contrário. E isso é facilmente explicável porque o Brasil é aquele país rico de temas que outros lugares não são. Eu não quero dizer que não sofre influências; só não sofre influências o que está morto: uma pedra não sofre influência, exceto do martelo. Mas tudo que vive, tudo que é sensível sofre influências. O Villa-Lobos escrevia “Valse”, com “e” no final, durante muito tempo. É claro que os poetas brasileiros escreveram sonetos em francês, o Bandeira... Vinícius e Fernando Pessoa escreveram em inglês. Eu não estou negando nenhuma influência. O samba é uma música viva, e, portanto, influenciada por tudo. Influenciada pela valsa vienense... felizmente, graças a Deus; porque senão seria um horror. O samba é influenciado por tudo. É lógico que há boas e más influências; há influências maléficas e tudo mais. Mas no processo do Jazz, nós temos a atitude de subdesenvolvido, nós temos a atitude do “deixa pra lá” e eles, nos Estados Unidos, têm atitude do “venha a nós”, do rico, que compra o que é bom, o que quer. Ele não está interessado se esse chinelo que ele gosta é havaianas ou é escocês; se ele acha bom, ele diz “formidável” e, podendo, ele anexa à cultura dele. Hoje em dia você encontra o Jazz profundamente influenciado por ritmos cubanos, por música mexicana, africana, por música clássica. Hoje em dia você tem jazzistas que escrevem sinfonias. É isso que eu chamo de atitude do “venha a nós”, uma atitude aquisitiva. Aqui, ao contrário, predomina uma atitude purista: o samba só é isso ou aquilo, e uns situam isso num lugar impossível; uma coisa que só funcionaria se nós estivéssemos desligados do mundo, o que não

acontece. Eu venho aqui em defesa da Bossa Nova dizer que ela é brasileira e muito brasileira!

Perguntado por Ricardo Cravo Albin sobre como foi a inclusão de João Gilberto numa parceria que já existia, Jobim acaba por fazer uma digressão para falar que a Bossa Nova é, em alguma medida, colocada em algo que já existia, tratando de suas condições de possibilidade. Nesse contexto, ele registra o aparecimento de músicos, e especialmente letristas, que, na linha de Vinícius de Moraes, dividiam alguns sentimentos, uma “vontade de andar para frente”. Trabalha, também, com o fato de que no momento em que começou a Bossa Nova, o país vivia uma fase de muita esperança. Esperava-se um surto desenvolvimentista que pudesse fazer queimar etapas no processo de resolução de uma série de problemas sociais graves. Ao mesmo tempo, dá uma explicação que envolve uma questão técnica para o desenvolvimento da estética da Bossa Nova:

É nesse momento que o Brasil começa a entrar mais seriamente na fase da gravação, que já existia, mas de modo muito precário. Nós trabalhávamos com o 78, não tinha nem alta fidelidade; nada disso. Com a questão da gravação, surgiu uma série de problemas para música. A música brasileira era aquela coisa espontânea, que sofria de excesso de acompanhamento, entende? Você tinha dois ou três violões, mais uns 1.000 ritmistas; sempre. Por quê? Assim para explicar a coisa sob um ponto de vista, vamos dizer, tecnicista, o negócio ao vivo funciona assim, funciona bem um bloco passando na rua, entende, com 20 tocando percussão. Funciona bem todo mundo cantando. Funciona bem ao vivo. Mas se você, por exemplo, botar isso num estúdio e tentar gravar começa a surgir uma série de problemas técnicos. Eu acho que aí a Bossa Nova, quer dizer, esse princípio com o Vinicius e com o João Gilberto, ela viu que não podia gravar o negócio todo, então houve uma certa simplificação, uma triagem, uma certa necessidade de se trabalhar com menos instrumentos, no sentido de menos violões. Um violão só. E era o João Gilberto. Era preciso purificar o som por causa do problema de gravação. É possível até que amanhã os americanos estejam gravando com oito canais. É possível que com 8 canais se possa gravar a escola de samba mesmo, como ela é; porque se você pegar uma escola de samba e colocar num estúdio, vai soar como um mar em tempestade – eu estou exagerando, é claro –, mas você vai ter problemas técnicos. Eu creio que a Bossa Nova também foi isso. Ela tece raízes seriíssimas no samba autêntico, teve a necessidade de limpar um pouco, pecado esse que depois teve uma volta...

Mas concorda, enfim, com Vinícius de Moraes, de que se trata de um fenômeno de cultura; com várias causas associadas.

O modo como Jobim defende a Bossa Nova de uma possível origem no Jazz americano é emblemático de sua visão de música. Jobim acredita em múltiplas influências, em entremeios de estilos e linguagens; nesse sentido, não há como se ter expressão musical que não sofra influências: só o que não é sensível não é influenciável. No mesmo contexto, o fato de haver alguma relação com o Jazz não desqualificaria a Bossa Nova como nacional.

Não se pode minimizar, assim, o modo como Jobim traça as condições de possibilidade do que chama de “um movimento cultural”. Primeiro, no que diz respeito aos ritmos que a antecederam, o samba autêntico e o samba-canção, passando pela sociedade brasileira da década de 1950, e, enfim, pelas questões técnicas que permeavam a indústria fonográfica de então.

O modo como Jobim explica a estética da Bossa Nova é de grande valia – e pouco explorado mesmo por críticos contemporâneos. Santuza Naves identifica um movimento interpretativo canônico, instaurado a partir de Augusto de Campos, de que a Bossa Nova, especialmente na figura de João Gilberto, constituía-se de modo a enfatizar o despojamento por conta de um ideário racionalista cujo objetivo era diferenciar-se do emocionalismo excessivo das décadas anteriores (cf. Naves, 2000).

Entender que, com o amadurecimento da indústria fonográfica nacional, houve uma exigência por mais qualidade no processo de gravação, e que gravar um número grande de instrumentistas seria inviável, é qualificar a Bossa Nova da perspectiva de sua condição de produção. É nos lembrar que arte é, afinal, técnica, e que mesmo as escolhas estéticas são condicionadas por certa materialidade.

Pode-se retomar, aqui, as proposições de Walter Benjamin, em O autor como produtor, de que as ações estéticas que promovem mudanças das técnicas se colocariam no plano das relações de produção; e é exatamente nessa modificação que reside a possibilidade do enquadramento social da obra de arte (Benjamin, 1985, p. 190).

Chico Buarque faz observações sobre o fato de que a Bossa Nova não tinha uma inserção popular. Se o movimento influenciou uma série de músicos que, como o próprio Chico Buarque à época, tinham 20 e poucos anos, não se pode dizer que ele tenha chegado ao povo, à “cultura popular”. Ao contrário, o que predominava nessa cultura classificada como popular, era o sambolero de Nelson Gonçalves e coisas no mesmo estilo; nem o rock chegava ao povo naquele momento.

Jobim concorda com a afirmação e comenta um ressentimento de João Gilberto, que gostaria de falar com mais gente do povo: “ele não queria ser o cantor d’uma elite, de uma pequena elite”. Algum contato com o povo foi estabelecido, como “Chega de Saudade”, que ficou nas paradas de sucesso no Rio e em São Paulo. “E realmente quando a gente começou a fazer música, a gente não estava sabendo se fazia pra Zona Norte ou pra Zona Sul. Nem estava pensando nisso.”

O público da Bossa Nova é, portanto, discutido no depoimento. Não se trata de uma manifestação de caráter popular. Jobim alega que isso não é intencional; simplesmente

não se pensava se estavam fazendo música para “Zona Sul ou para Zona Norte”. Mas há uma consciência de que participam de um grupo que tem como uma das marcas o fato de serem de “classe média”. Há, portanto, valores e significados que são explorados pelas músicas que se ligam a um estilo de vida possibilitado, mesmo que indiretamente, pela situação de classe. Pode-se falar, no mínimo, de “taste cultures”, como sugere Gans (1999).

Num segundo plano, expõe-se na inserção da música internacional em contexto brasileiro. Tom traça um perfil do Jazz – e, em alguma medida, da cultura norte-americana – como algo capaz de anexar referências de outras culturas, classificando essa postura como marca da postura do “desenvolvido”. A cultura norte-americana seria capaz de uma espécie de fagocitação da cultura internacional num processo que não seria – em sua opinião, já que houve reivindicadores, por exemplo, de um purismo no Jazz (cf. Hobsbawn, 2008) – visto como maléfico ou impuro. Os brasileiros, de seu lado, seriam marcados por uma necessidade de purismo, especialmente porque a Bossa Nova macularia o samba tradicional⁴.

O contato relativamente fácil com o internacional, possível para aquela camada da sociedade brasileira da época, era visto por Jobim como algo novo, possibilitado pelas novas tecnologias de comunicação. Nesse contexto, os compositores poderiam ter acesso a uma série de manifestações que simplesmente não eram acessíveis para gerações anteriores.

Os Festivais Internacionais da Canção trabalhariam, por sua vez, para uma divulgação da cultura brasileira – “cultura secreta” – no exterior, e essa divulgação era vista como algo necessário e bem vindo por Jobim.

De qualquer modo, há que se salientar a postura de Jobim no seu contato com o estrangeiro. Não era sua intenção compor música internacional – por isso não aceitou os convites para compor trilhas sonoras para Hollywood –, seu objetivo era escrever música brasileira e divulgá-la no exterior. Pode-se falar, assim, que a postura de Jobim era como a de um mediador⁵, que, ao passo que possuía contatos e conhecimentos entre esses dois mundos, poderia atuar para colocá-los em contato.

A própria postura com relação ao contato com o exterior como sendo legítimo e desejável por essa parcela da sociedade carioca – o que perpassa, mesmo que implicitamente, todo o depoimento – pode ser entendido como um tema que não é exclusivo daquele grupo de músicos e intelectuais. Gilberto Velho, em trabalho de campo não muito posterior, mostra como temporadas no exterior eram experiências valorizadas como oportunidade de crescimento pessoal (ver Velho, 1998).

III

Em 1982, Tom Jobim possuía uma carreira consolidada: havia experimentado sucesso internacional – seja pelas inúmeras gravações de suas músicas associadas à Bossa Nova pelo mundo, pelo sucesso do filme *Orfeu Negro* ou pelos álbuns gravados com Frank Sinatra –, contava com uma situação financeira bastante confortável e já era considerado um dos mais importantes compositores do país. Nessa altura de sua carreira, como já foi

dito, ocorre uma inflexão estética em sua obra. Suas escolhas, em parte considerável de suas canções, afastam-se da Bossa Nova em busca de outras complexidades. A estrutura das músicas baseia-se numa concepção de natureza mais abrangente – se anteriormente a música de Jobim identificava-se como carioca, agora pretende-se nacional. Trata-se de uma fase que alguns críticos nomearam de “sertaneja”.

Essa nova postura estética ganha contornos definidos no LP “Matita Perê” (1973), cujas músicas mais conhecidas são a canção título e “Águas de Março”. É um álbum em que prevalece a textura orquestral, com canções retomadas somente em 2002, com a gravação do álbum “Jobim Sinfônico”, pela Osesp (a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, considerada, atualmente, a melhor do país) com regência de Roberto Minczuk. Além dessa dimensão, deve-se ressaltar que – mesmo com a nova parceria com Paulo Sérgio Pinheiro – é a partir desse momento que Jobim se afirma como letrista. O mote do LP é literário e, de acordo com Jobim, “tem muito Guimarães Rosa no disco”.

Essas escolhas seriam a tônica da carreira de Jobim a partir de então. Mantiveram-se as relações com a natureza de modo mais detalhista – contrário ao paisagístico da Bossa Nova –, boa parte das letras passaram a ser elaboradas pelo próprio compositor e a complexidade orquestral – expressa nos arranjos, harmonias e variações nas construções rítmicas e melódicas – passou a ser marca de suas músicas.

A formação da Nova Banda, criada na década de 1980 pelo compositor e da qual faziam parte Paulo Braga (bateria), Tião Neto (baixo), Danilo Caymmi (voz e flauta), Paulo Jobim (violão), Jacques Morelembaum (cello) e as cantoras Paula Morelembaum, Simone Caymmi, Maúcha Adnet e Ana Jobim, trouxe novas realizações para o modelo. Se as composições não são mais executadas por uma base orquestral grandiosa, o modo como Jobim aborda os arranjos com sua banda mantém uma independência dos diversos instrumentos e vozes. A maneira como as vozes se colocam nos arranjos e composições, ademais, merece destaque.

O coro de vozes femininas é utilizado do mesmo modo como se utilizaria um instrumento, de modo não hierárquico: não há uma supremacia das vozes – recurso utilizado, por exemplo, pelo Beethoven da 9ª Sinfonia. Não por acaso, as extensões pretendidas pelo compositor dificilmente seriam obtidas por uma única voz humana. Nesse contexto, a letra, elaborada pelo próprio compositor, também se integra ao conjunto, de modo que vozes masculinas ou femininas, graves ou agudas, executam trechos significativos de acordo com o que cantam. Vê-se, assim, uma integração entre letra, composição e arranjos – todos elaborados por Jobim para uma formação determinada. Há aqui um retorno ao ideal de compositor pregado pelo ideário erudito: aquele que idealiza todas as esferas da criação musical. A inovação, contudo, estaria no fato de se tratar de composições populares; mas a obra de Tom relativiza de modo bastante evidente essa classificação.

Duas exceções precisam ser mencionadas: as parcerias com Chico Buarque e os álbuns com outros músicos – pode-se mencionar Miúcha, Toquinho, Edu Lobo – nas

quais normalmente Jobim colaborava com canções raramente inéditas. Seu trabalho de composição, contudo, seguiria, primordialmente, no sentido das questões anteriormente levantadas.

Nessa segunda fase da carreira de Jobim, torna-se cada vez mais perceptível seu autorreconhecimento como um autor que compõe música brasileira. O sucesso internacional, naturalmente, colabora para tal, já que no exterior sua nacionalidade era o que o classificava. Ser brasileiro era um diferencial que colaborava na conformação de um imaginário que cercava sua estética própria: “Eles querem que você tenha alguma coisa de exótico. Você tem que falar como carioca. Isso é para você ficar autêntico. Autenticidade é fundamental!” (Tom Jobim *apud* Martins e Abrantes, 1993, p. 176)

Nota-se, deste modo, que há uma dimensão de brasilidade imposta pelas expectativas de seu público internacional. E, no mesmo momento, essa inserção faz com que seja questionada a sua brasilidade entre seus compatriotas. Nos dois sentidos, assim, são necessárias narrativas que explicitem – ou até mesmo defendam – sua concepção do que seria música brasileira e, conseqüentemente, do que seria o Brasil.

Jobim comenta sobre um texto de Mário de Andrade que teria sido decisivo para suas escolhas:

Quando comecei a estudar música e resolvi ser profissional, um livro me influenciou muito: “Pequena história da música”, de Mário de Andrade, que era musicólogo e professor de piano, compunha e tudo o mais. Nesse livro, ele dá conselhos ao jovem compositor brasileiro e diz mais ou menos o seguinte: ‘Se você não tiver talento, faça música brasileira. Se tiver algum talento, faça música brasileira. E, se for um gênio, faça música brasileira. Porque nós precisamos de música brasileira. (*ibidem*, p. 168)

A identificação é com uma espécie de nacionalismo específico, que em falas posteriores se revela como uma descoberta de um Brasil central expresso especialmente nas características de sua natureza. É um Brasil que se descobre nas experiências: nas etnografias musicais de Mário de Andrade (Travassos, 2000), nas expedições do próprio Villa-Lobos pelo interior do país (Guérios, 2001), nas “idas ao mato” de Jobim, seja nas caçadas no interior, na adolescência, seja no subir dos morros cariocas e no contato com a Floresta da Tijuca.

Há uma reivindicação, portanto, da legitimidade de quem fala pela experiência; de um conhecimento de algo definidor do Brasil. Naturalmente, há diferenças importantes entre as concepções de como deveria ser compreendido o nacional e, nesse contexto, no modo como essas ideias são utilizadas nas produções dos três autores. De qualquer modo, é importante a maneira como Jobim relaciona o ser brasileiro com o conhecer profundamente o país, especialmente por meio de suas características naturais:

Evidentemente eu sou brasileiro. O Brasil sou eu e eu sou o Brasil. As pessoas que dizem que não sou brasileiro nunca viram um quatumdêu, nem mato... Nunca viram o Brasil. Só viram sinal vermelho, verde e só. Não sabem o quanto gente como Rondon e como o meu avô tiveram que inventar o Brasil... Tivemos que inventar até os nossos nomes... Tupinambá, Índio do Brasil, Brasileiro de Almeida... Aliás, eu também sou Paes Leme, descendente daquele bandeirante do interior de São Paulo. Meu avô era paulista... E assim tive que inventar música brasileira, assim como Oscar Niemeyer inventou uma arquitetura brasileira. (Tom Jobim *apud* Martins e Abrantes, 1993, p. 168).

Nota-se, deste modo, uma concepção de nação que se define por suas características naturais. O Brasil é o país “riquíssimo, que pode ter três colheitas num ano! A Europa, os Estados Unidos e o Japão só podem ter uma colheita por ano, porque enfrentam aqueles invernos rigorosíssimos, de dez ou vinte graus abaixo de zero! Aqui você tem chuva... O Brasil é um país chuvoso e fértil. Nasce tudo!” (*ibidem*, p. 165); ou, ainda, é aquele que se define como possuidor de “uma fauna muito particular” (*ibidem*, p. 181).

De qualquer modo, há uma preocupação de Jobim em pontuar que sua música é devedora exatamente desse contexto: “Essa lagoa, os peixes, a mata, os passarinhos, tudo isso ficou gravado no meu ouvido. Quando estou no exterior, sinto muita falta da mata brasileira. [...] Minha música tem sempre uns bichinhos que aparecem lá pelo meio” (*ibidem*, p. 166-167). Essa autocompreensão, contudo, é classificatória, pois escolhe como representativa de sua música apenas uma parte de sua produção; não havia “bichinhos” em todas as composições da Bossa Nova.

Falando para interlocutores americanos, no depoimento de 1982, faz uma definição das origens da autêntica música brasileira:

I want to say what is authentic. It's the product of all these mixtures that Brazil has, because in Brazil everything has been imported. And I would say the same about the US: we have been imported. Including the fauna; I was studying theses books about the fauna... the fauna came from the States, came from Asia. And the fauna here came from the Behring Strait. The Brazilian music is a product of the Portuguese, and the black – the Negroes went to Brazil as slaves in these ships –, and the Indians... So it's a mix of all these things.

Nota-se na fala de Jobim, portanto, uma ênfase para a construção do país enquanto mistura entre portugueses, negros e índios, e num tom elogioso à miscigenação, sustenta a mistura como definidora da autenticidade brasileira que seria refletida na música do país.

Esse tipo de visão sobre o que seria a música brasileira pode ser entendido como devedora dos debates sobre miscigenação iniciados no final do século XIX e continuados no século XX – protagonizados por autores como Silvio Romero, Graça Aranha, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro – que buscavam na ideia da mistura entre as etnias a identidade nacional. A transposição desses debates para o campo musical, como bem ressalta Elizabeth Travassos, encontra um de seus representantes em Mário de Andrade:

A angústia diante de uma entidade étnica ou racial indefinida foi atenuada pela convicção de que os chamados povos formadores – europeus, índios e negro-africanos – desapareceriam como entidades singulares e dariam origem a uma nova população. Paralelamente, suas culturas se diluiriam dando lugar à cultura brasileira. Com isso, nascia um dos postulados etno-musicais de Mario: a necessidade de reforçar os traços brasileiros e precaver-se contra o exotismo interno representado pelas músicas africanas, europeias e indígenas, sem mistura. (Travassos, 2000, p. 56)

A música de Jobim, do mesmo modo, seria um produto dessa mistura; e o compositor afirma que transita entre essas características com muita naturalidade. O modo como cita a questão da miscigenação, contudo, deve ser visto como uma continuidade na maneira positiva como Jobim entende as possibilidades de contato entre diversas manifestações. É um reconhecimento da mistura como característica desejável que sua obra corrobora, seja nessa questão específica das etnias, seja na transposição entre o “erudito” e o “popular”.

Os debates étnicos, ainda, reverberaram também no contexto popular, sem contar, contudo, com a gravidade do projeto modernista. Santuza Naves, em sua pesquisa sobre relações entre modernismo e música popular, afirma ter percebido que

[...] era recorrente nas obras de Villa-Lobos pós-30 a citação de peças folclóricas; esse recurso era usado, no entanto, para sacralizar as peças citadas, associadas às configurações raciais de nossa identidade coletiva. Numa clave diferente, alguns músicos populares, como Noel Rosa, tomavam textos consagrados para deformá-los através da imitação parodística. Dito de outro modo, enquanto os compositores eruditos tendiam a enaltecer a tradição cultural, os populares, descomprometidos com projetos unanimistas, tratavam-na sem gravidade. E quando substituíam o texto pela vida que se desenrolava no cotidiano da cidade, lançavam mão, em grande parte das vezes, do procedimento satírico. (Naves, 1998, p. 17)

Em que pese a diferença geracional, associar Jobim a esse contexto pode ser proveitoso.

O modo como lida com essa brasilidade específica tende a identificá-la com o sublime, associando-o ao posicionamento dos eruditos. Essa associação, contudo, não pode ser feita de modo unívoco, já que Jobim não participava de um movimento de caráter propositivo, e classificá-lo como modernista seria enquadrar suas contribuições de maneira reducionista.

A segunda fase da música de Jobim, assim, se afirma como continuidade de sua *capacidade de trânsito*, apagando, de modo bastante mais efetivo, os limites entre erudito e popular; essas produções, contudo, foram possibilitadas por um contexto específico que impunha poucas limitações para as pretensões de Jobim como criador.

Define-se, deste modo, um *projeto* com características refletidas e cuja realização se deu a partir de um *campo de possibilidades* facilitador⁶. O álbum “Matita Perê” é crucial nesse contexto, já que marca essa mudança estética. O protagonismo de Jobim merece ser destacado: o compositor bancou inteiramente o LP, que mobilizou um número bastante expressivo de músicos – por conta da base orquestral –, contou com os arranjos de Claus Ogerman e foi gravado em Nova York. A escolha das músicas também evidencia a despreocupação com questões comerciais, já que quase todas possuem duração bem maior do que a recomendada para emissões radiofônicas.

Nessa fase, portanto, não precisava fazer concessões: sua vida financeira estava plenamente estabelecida – pagar o aluguel não era mais problema – e já ocupava uma posição em que os processos de produção americanos não significavam restrições aos seus desejos enquanto compositor. O campo de possibilidades para seu projeto estético é alargado; talvez por isso essa seja a fase que Jobim escolhe para definir-se como artista.

As referências feitas por Jobim à literatura, de outro lado, são inúmeras e nas mais variadas oportunidades. O compositor sabia trechos de poesias e livros de cor e não era raro que as recitasse em seus shows ou em entrevistas. A identificação com a literatura vai além, e Jobim considera que poderia ter se dedicado profissionalmente a ela:

Meu pai era literato, poeta, tudo. Eu é que, talvez por causa do meu padrasto, fui para música para não virar um literato. Isso causaria um certo ciúme do meu padrasto. Por isso eu virei o barco na direção nor-nordeste. (Tom Jobim *apud* Martins e Abrantes, 1993, p. 179).

Talvez se possa explicar a importância de um capital cultural familiar – que dava grande importância ao conhecimento da literatura – exatamente no fato de Jobim ter-se feito compositor. Mas só se pode falar de uma referência explícita a um autor:

Guimarães Rosa está dentro da minha obra... Aliás, lamentavelmente, você não encontra o disco *Matita Perê* para comprar. Eles gravaram outros discos em CD e esqueceram do *Matita Perê*, que é muito brasileiro. Muito brasileiro! E muito Guimarães. (*ibidem*, p. 180)

Nota-se, assim, que Jobim identifica na literatura de Guimarães Rosa um tipo de brasilidade que ele próprio pretendia expressar com sua obra. No álbum citado pelo compositor, a atmosfera rosiana é explorada não apenas na canção título de Matita Perê, mas é pretendida por Jobim também em “Águas de março” e, de modo bastante declarado, em um dos movimentos de “Crônica de uma casa assassinada”⁷, “Trem para Cordisburgo” (Cordisburgo, em Minas Gerais, é a cidade natal de Guimarães Rosa).

Jobim pontua que possuía uma identificação com a obra de Guimarães Rosa porque conhecia bem o universo narrado pelo autor. Não leu **Grande Sertão: Veredas** quando de seu lançamento, em 1956; ao contrário:

Nesse tempo, tentava ler *Grande Sertão...* e não conseguia, porque era denso, pesado. Depois, aquilo virou uma sopa no mel. Aquilo virou minha casa! Desde garoto andei pelo mato. Conheço pessoalmente todos aqueles bichos de que o Guimarães fala. Sei imitar. Estudei muito a fauna e a flora brasileiras. Mais a fauna, para saber dos habitantes dessa Ilha Brasil. (Tom Jobim *apud* Martins e Abrantes, 1993, p. 180)

O modo com Jobim valoriza esse tipo de conhecimento faz com que a experiência rosiana seja aproximada a algumas das características de músicas de Villa-Lobos. Na concepção de Jobim, este compositor também se apropriaria de características “sertanejas” em suas concepções, além de ser também conhecedor da fauna brasileira:

Você sabe que o Villa-Lobos era profundo conhecedor de passarinhos? Ele conhecia esses passarinhos todos que eu estou falando... De vez em quando escuto uma sinfonia do Villa, e o passarinho está lá. Ele aparece no meio da melodia no tom certo! (*ibidem*, p. 178)

É possível perceber, portanto, um profundo respeito de Jobim pelo fazer literário, que se mostra como inspiração central para sua obra, especialmente no LP de 1973. A aproximação com a literatura de Guimarães Rosa foi fundamental nesse período de transição, e a temática sertaneja acabou por se tornar definidora da estética jobiniana, segundo o próprio compositor.

Essa transposição de literatura em música, porém, é algo possibilitado porque os autores e o compositor compartilham de uma mesma tradição cultural; há um mesmo universo cultural compartilhado que possibilita esse trânsito por universos discursivos diversos, nos termos de Frederik Barth (2000).

IV

Tom Jobim, portanto, apresenta avaliações próprias para o contexto de produção de música no qual se inseria. Inicialmente, viu-se o modo como dialoga com questões envolvidas no processo de produção da música. Uma “economia política da música” pode ser delineada a partir das falas do compositor: há avaliações sobre as parcerias envolvidas no processo de composição, observações sobre tecnologias de gravação, restrições quanto ao mercado nacional de música, a participação do público na compra e consumo, entre outros. De modo geral, é perceptível a compreensão de Jobim do fazer musical como sendo devedor de uma série de indivíduos e é notável como a construção dessas relações, bem como a posse dos atributos capazes de colocar esses indivíduos em contato, são tratados como condicionadoras da elaboração de um bom trabalho musical.

A crítica feita à Bossa Nova, por sua vez, é elaborada também com base em processos materiais que condicionam a criação: a estética da Bossa Nova seria devedora, ao menos em parte, às limitações impostas pelas tecnologias de gravação. A diminuição de elementos, a característica mais *clean* do estilo, teria sido constituída pela necessidade de gravações de qualidade, o que seria impossível se fosse gravada uma escola de samba, por exemplo.

Em momento posterior, contudo, quando as limitações de natureza mais práticas colocadas ao fazer artístico – tanto pelas questões financeiras como pelas concessões do ímpeto criativo para uma afirmação mercadológica – são superadas, vê-se a obra jobiniana traçar novos caminhos. Já como músico estabelecido em todos os sentidos, pode compor e gravar de modo livre, sem preocupações com modelos exigidos para veiculação radiofônica, para citar apenas uma limitação possível.

São as músicas compostas neste período – e não as da Bossa Nova – que Tom escolhe para classificar sua produção musical. Esse processo de classificação, ainda, pode ser analisado em paralelo com a dimensão de brasilidade que engendra: mais do que uma música própria, é notável uma identificação da sua própria obra como sendo representativa de uma música nacional.

É compreensível em suas falas – corroboradas ao menos por parte de sua obra – a consecução de um *projeto* artístico que encontra um *campo de possibilidades* com poucas limitações, apesar de circunscrito a um universo simbólico escolhido – e não circunstancialmente imposto. A construção de sua obra, portanto, deve ser pensada nos processos informaram a construção desse universo simbólico – sem perder de vista, porém, a dimensão de materialidade que envolve qualquer prática artística. Característica central de Tom Jobim, nesse contexto, é o fato de ter uma margem de circulação significativa dentro da própria sociedade brasileira; e sua música pode ser entendida como reflexo dessas possibilidades.

Antonio Carlos Jobim transitava por diferentes mundos: fez do samba uma influência, ao mesmo tempo em que se articulava com diferentes tendências internacionais; dizia que sua música tinha semelhanças com o Impressionismo francês e tinha no Jazz – pelo menos – um interlocutor; durante a adolescência, dividia-se entre um professor alemão dodecafonista e incursões a favelas; no cotidiano, ao longo da vida, conviveu com pessoas

completamente diferentes, de músicos eruditos a sambistas, de garçons (que considerava amigos) a grandes empresários, de membros de camadas populares até sujeitos das elites. Exatamente na confluência desses mundos, em princípio díspares, que se constituiu sua música.

Como vimos, era um defensor do hibridismo; acreditava nas múltiplas influências como algo capaz de alargar as perspectivas e trabalhar na construção de um fazer artístico mais sensível: afinal, como ele nos disse em seu depoimento de 1967, “tudo sofre influências, só não é influenciado o que não é sensível”. Mostrou-se, em diversas oportunidades, contra a definição de padrões de pureza inatingíveis; afinal, mesmo o samba sofre influências.

A Bossa Nova, ao conseguir fazer confluir diversas tendências, revelou-se tão fecunda como perpetradora internacional de um tipo de música brasileira exatamente porque era calcada no encontro de estilos. Trata-se de algo que não somente é escutado no exterior, é um tipo de música da qual se pode apropriar. Sua constituição mestiça convida a novas articulações; conseguiu, com isso, ser apropriada pelo Jazz – e atualmente sua capacidade de transformação é alargada com o a mistura com música eletrônica, para citar apenas um exemplo – sem perder sua identidade.

A música de Tom Jobim, portanto, deve ser pensada a partir das diversas relações com o mundo engendradas pelo compositor. Suas avaliações do universo musical, nesse contexto, são centrais, pois revelam tanto os universos sensíveis – conscientemente manipulados – que informam suas criações, como as diversas relações intersubjetivas que, articuladas, possibilitam o fazer musical.

Recebido em 31/05/2010; aprovado em 14/06/2010.

Notas

¹ Todos os depoimentos estão abrigados no Instituto Antonio Carlos Jobim, cujo fundo pode ser acessado online através do site: www.jobim.org.

² A referência ao texto de Marx aqui é somente indireta; inspira-se apenas na possibilidade de entender a produção, distribuição, troca e uso da música como esferas que se informam mutuamente, de modo que o uso também está ligado à produção etc. Ver Marx (1983, p. 200-231).

³ Doca do Cantagalo era o codinome de José Alcides, um compositor de sambas da década de 1950. Compôs algumas músicas de sucesso, tendo sido gravado, entre outros, por Bezerra da Silva.

⁴ A discussão é interessante; pode-se pensar na relação intercultural em termos de hibridismos, como o fez Garcia Canclini (2000). O contato intercultural narrado por Sahlins entre havaianos e o Capitão Cook no século XVIII também pode ser utilizado na interpretação da situação. Há uma mudança a partir do contato; mas as categorias pré-existentes nunca são completamente eclipsadas. Essa interpenetração dialética entre estrutura, evento e mudança seria característica da ação social. As múltiplas influências narradas por Jobim, assim, poderiam ser pensadas nesse sentido, de modo que no contato entre as mais diversas manifestações ocorrem modificações que estão baseadas nas categorias anteriores. O próprio modo como um evento é ressignificado, portanto, depende dessas categorias (ver Sahlins, 1981). O contato intercultural é explorado, ainda, por Stuart Hall; este autor lembra que o hibridismo não é o único modo possível quando do contato, podendo ocorrer, ao contrário, um isolamento (cf. Hall, 2004).

⁵ Uso o termo do modo explorado por Gilberto Velho (ver Velho, 1994; Velho e Kushnir, 2001). Observações complementares sobre mediação podem ser encontradas em Martín-Barbero (1997).

⁶ Uso os termos capacidade de trânsito, projeto e campo de possibilidades no sentido proposto por Gilberto Velho (1994).

⁷ A peça foi composta para o filme “A Casa Assassinada” (1971), de Paulo César Saraceni, baseado livro “Crônica de Uma Casa Assassinada” de Lúcio Cardoso, publicado em 1959.

Bibliografia

- BARTH, Frederik. A análise da cultura nas sociedades complexas. *In* Lask, T. (org.). **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BECKER, Howard S. **Falando da sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. **Art Worlds**. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In* **Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CARAMURU, Fábio. Aspectos da interpretação pianística na obra de Tom Jobim. Mestrado em Artes. São Paulo, ECA/USP, 2000.
- CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar: Novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIAS, Carlos Ernest. Antonio Carlos Jobim: Imagens e relações entre Águas de Março e Matita Perê. Mestrado em Ciência da Arte. Niterói, RJ, IACS/UFF, 2004.
- GANS, Herbert. **Popular culture & high culture: An analysis and evaluation of taste**. Nova York: Basic Books, 1999.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, 2000.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Lutando por sua predestinação: um estudo antropológico da obra de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro, PPGAS/MN/UFRJ, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Porto Alegre: DP&A, 2004.
- HOBSBAWN, E. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto. **3 Antonios e 1 Jobim: histórias de uma geração**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- MARX, Karl. Introdução à crítica da economia política. *In* **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1983.
- NAVES, Santuza. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *In* **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 15, nº 43, junho de 2000.
- _____. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- SAHLINS, Marshall. **Historical metaphors and mythical realities: structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VELHO, Gilberto. Autoria e criação artística. *In* Velho, G. e Santos, G. (eds.). **Artifícios e Artefatos: Entre o Literário e o Antropológico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. **Nobre e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- _____. **Projeto e metamorfose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____; KUSHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.