

**O IMAGINÁRIO DE ANTONIO CARLOS JOBIM:
REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS**

Patrícia Helena Fuentes Lima

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Portuguese).

Chapel Hill
2008

Approved by:

Advisor: Monica Rector

Reader: Teresa Chapa

Reader: John Chasteen

Reader: Fred Clark

Reader: Richard Vernon

© 2008
Patrícia Helena Fuentes Lima
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

PATRÍCIA HELENA FUENTES LIMA: Antonio Carlos Jobim:
representações e discursos

(Under the direction of Monica Rector)

My aim with the present work is to describe the personal and creative trajectory of this artist that became known to his audience and people as a hero in the mythological sense—an individual that constructs a series of victories and defeats that continues until death, after which he is glorified by his community. Therefore, I approach the narratives that made him famous: the ones produced by the print press as well as those texts that negotiate meaning, memory, domain and identity created by his fans. I will place special emphasis on the fact that his public produced a definitive narrative about his figure, an account imbued with devotion, familiarity and creativity following his death.

More specifically, I identify intertwined relations between the Brazilian audience and the media involved with creating the image of Antonio Carlos Jobim. My hypothesis is that Antonio Carlos Jobim's image was exhaustively associated with the Brazilian musical movement Bossa Nova for ideological reasons. Specially, during a particular moment in Brazilian history—the Juscelino Kubitschek's years (1955-1961).

But his audience was able to read him in other ways. I presuppose image as an artifact—a text—which is ideologically constructed and inserted in a historical moment. This assumes the audience's skillful reading and rewriting. Antonio Carlos Jobim's work not only through his melodies and lyrics but also by means of his image, producing a

different response and a different memory of him. The image constructed by the public and media produces a set of unique perspectives on Jobim and his legacy.

The first chapter presents the recurrent discourses and definitions of Bossa Nova and how those perspectives fit Jobim into this artistic framework. The second chapter is an exploration of Jobim's poetic works and how his lyrics inter-relate his works with those of other writers of the period previous to Bossa Nova. The third chapter is an investigative approach to his accounts, essays and memoirs. The fourth chapter investigates the relationship between the print media and the artist Antonio Carlos Jobim and the representation of his image. The fifth chapter analyzes the iconic and discursive representation of Jobim presented in the letters to him from his audience. Those letters reveal the relationship between the fans and the image and remembrance of Antonio Carlos Jobim following his death and how the public's memory of him has been subsequently constructed and organized. I also mention further studies about the influence of Jobim and his work in the panorama of arts, anthropology and press in Brazil.

A Maria da Penha, Josefa, Esmeralda, José Mâncio e Antenor, as árvores invisíveis que
abrigam e habitam o meu interior.

AGRADECIMENTOS

À Universidade da Carolina do Norte pelo apoio financeiro e imprescindível incentivo à pesquisa; Ao Institute for the Study of Americas e à Mellon Foundation pela bolsa de viagem concedida; a Monica Rector, por sua experiência como pesquisadora e mulher e que tem produzido uma linhagem de pesquisadores excepcionais; a Tom Smither e Sheena Melton pelo auxílio constante; à minha família no Brasil, nos Estados Unidos e na Suécia — primos, irmãos e pais, portos fraternos de afeto e compreensão; a Marcelo da Silva Amorim e Regina Lopes Santos, por serem inteiramente amigos e críticos amorosos de meu trabalho, a minha sincera gratidão.

SUMÁRIO

Capítulo

	INTRODUÇÃO	1
	Metodologia e dificuldades da pesquisa	2
	Dados biográficos	7
I	O IMAGINÁRIO DA BOSSA NOVA: DISCURSOS NARRATIVOS ...	14
II	O IMAGINÁRIO DE ANTONIO CARLOS JOBIM: O VERSO E A PROSA	37
	As paisagens do Brasil	43
	“Chapadão”	46
	“Le Jardin Botanique à vol d’oiseau”	65
	“Gabriela”, “Lígia”, “Ângela” e “Fotografia”: os romances da cidade e do campo	68
	“Falando de amor” e “Bebel”: tesouros do cotidiano	75
	“Ana Luiza”, “Luiza” e “Samba de Maria Luiza”: musas de todos os tempos	76
	“Querida”	80
	“Espelho das águas”	81
	“Borzeguim” e “Pato Preto”	83
	“Águas de março”, “Passarim” e “Chovendo na roseira”: o fabulário jobiniano	89
	“Two kites” e “Samba do avião”	98
III	O IMAGINÁRIO DA MEMÓRIA: ENSAIOS, RELATOS E MEMÓRIAS	102

IV	JOBIM E A IMPRENSA: IMAGEM E DISCURSO	122
	Jobim e o discurso jornalístico (1956-1984)	126
	Patrulhas ideológicas e Jobim	132
	A consagração e o reconhecimento	144
V	JOBIM E SEU PÚBLICO: O DISCURSO DO ADEUS	162
	A origem da correspondência e a metodologia de trabalho	164
	O discurso sobre a elegância, a erudição e a genialidade musical	173
	O discurso ao ecologista	175
	O discurso artístico ou a memória por meio de ícones	178
	O discurso da nostalgia	182
	O discurso do afeto e do parentesco	185
	O discurso ao patriota e ao herói	187
	CONCLUSÃO	200
	BIBLIOGRAFIA	206

INTRODUÇÃO

No ano de 2007, comemoraram-se os oitenta anos do nascimento de Antonio Carlos Brasileiro Jobim. Há treze anos exatos partiu para “as terras encantadas de Pindorama” um dos gigantes da música e da estética contemporânea brasileira. Este trabalho só conseguiu ser gerado graças à pertinácia e ao espírito de conservação de seu gênio e à criação de um arquivo pessoal, por desejo e empenho do próprio Jobim enquanto ainda vivia. Após a sua morte, a iniciativa de Jobim foi continuada por sua família e por três gerações de profissionais de Museologia, Arquivo e Letras. Tais equipes — das quais fiz parte de 2001 a 2003 e com as quais contribuí como pesquisadora e organizadora, de forma independente, nos anos subseqüentes — são representadas, respectivamente, por Eliane Vasconcellos, Gleise Andrade Cruz e Manuela Daudt.

Este trabalho é a história parcial de minha relação com a obra de Jobim e dos relatos por ele selecionados: cartas, bilhetes, proto-textos de poemas e canções e ensaios manuscritos incompletos. Realizarei aqui uma revisão crítica sobre o mito da bossa nova¹ e o que ela representou no cancioneiro Jobim, em termos de sedimentação e contradição do imaginário musical brasileiro. Além disso, procederei a uma análise da contribuição de Jobim na construção de uma identidade cultural brasileira. É com estes objetivos, portanto, que efetuo a

¹ A bossa nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950 e princípio da de 1960. De início, o termo era apenas relativo a um novo modo de cantar e tocar samba na época. Anos depois, a bossa nova se tornaria um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo, especialmente associado a João Gilberto, Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim. É também uma expressão relativa à ou próprio da bossa nova — “jeito novo de fazer”, “movimento musical”; bossa-novista.

escolha do *corpus* da pesquisa e do material bibliográfico. O aparato teórico selecionado procura equacionar as perspectivas teóricas em relação à bossa nova, apresentando tanto pontos de vista conflituosos quanto unânimes de historiadores, teóricos da literatura e estudiosos da cultura popular brasileira. O aparato teórico leva em consideração a abordagem dos cientistas da área de comunicação, que advogam teorias relacionadas à recepção, à semiótica, à indústria cultural e ao público.

Metodologia e dificuldades da pesquisa

Devido ao escopo da pesquisa, serão analisados, ao longo desse trabalho, documentos de naturezas diversificadas. Nos três primeiros capítulos, o leitor se defrontará com referências, em sua maioria, bibliográficas ou provenientes das publicações de Antonio Carlos Jobim. Tais referências assumem a forma de livros, material fonográfico ou informações disponíveis na internet, dispostas em seu *site* oficial. Este é caso da maior parte das letras de música, poemas, relatos, memórias e ensaios apresentados nestes capítulos. Entre estes, todavia, há material manuscrito, inédito, cujas datas não puderam ser averiguadas, nem mesmo com a ajuda dos herdeiros de Jobim: Ana Lontra Jobim, Paulo Jobim e Thereza Hermann. Este material criativo, de natureza inédita, encontra-se na série Produção Intelectual, parte integrante do Acervo Jobim.

O levantamento da produção intelectual de Antonio Carlos Jobim visou a efetuar um trabalho de separação e refinamento, que dissociasse sua produção artística da dos seus parceiros letristas. Este estudo ressalta unicamente a sua contribuição poética/literária, e não o seu papel como maestro e compositor musical, como usualmente acontece. Desta forma,

este trabalho procura chamar a atenção dos estudiosos e do público em geral para a porção artística, política e antropológica que seu pensamento contempla. O *corpus* relativo à sua produção em verso e prosa totaliza 21 letras de música e 4 poemas e o *corpus* usado para analisar o capítulo relativo à memória soma 18 ensaios/relatos. Esta seleção é particularmente enfatizada no Capítulo 2, que trata do seu imaginário poético, e no Capítulo 3, que lida com suas memórias e reflexões. O *corpus* utilizado nas análises do Capítulo 4, sobre o discurso da imprensa, totaliza 45 recortes de reportagens predominantemente brasileiras e que provêm da hemeroteca particular de Jobim. A organização deste material foi requisitada, em vida, pelo próprio titular, tendo sido acrescentada a esta as menções à sua pessoa, após a sua morte em 1994.

Apesar da riqueza da coleção, muitas vezes, reportagens e artigos encontram-se separados da fonte que lhes deram origem, impossibilitando a verificação de datas, locais, autores e o órgão que os veiculou. Uma parte dos documentos, apesar dos esforços de restauração, encontra-se danificada fisicamente ou em estado regular de conservação. Este é o caso do material referente aos últimos capítulos, nos quais se analisa a coleção de reportagens produzidas pela imprensa brasileira e estrangeira. Em relação às fontes primárias de natureza pública, foram selecionadas 49 correspondências — cartas, bilhetes, telegramas e cartões — de um total de 517 correspondências disponíveis. Estas são relativas ao *corpus* utilizado no Capítulo 5 deste trabalho. Este volume de correspondência pode ser encontrado na série Documentação Complementar, também integrante do Acervo Jobim.

Quanto a estas fontes, alguns pormenores devem ser explicitados. Estas cartas foram geradas pelo público após a sua morte, e procurou-se preservar, ao máximo, o caráter de confidencialidade das cartas. As cartas serão apresentadas ao longo do Capítulo 5, conforme

foram catalogadas em seu acervo, pela primeira frase do documento, omitindo-se o nome e o sobrenome de seus remetentes. Informam-se, quando disponíveis, datas e localidade.

Primordialmente, meu trabalho inspira-se nos estudos da recepção e exercita quatro abordagens com relação ao texto:

a) o texto como material polissêmico: nesta abordagem, usarei como “textos-referência” a produção intelectual de Antonio Carlos Jobim, além da figura pública do artista veiculada por meio de imagens, entrevistas e declarações produzidas para e pelos meios de comunicação;

b) a interpretação do texto: esta abordagem se dará em relação à obra de Jobim, mas também na leitura que o público faz de sua produção, demonstrada através do conteúdo da correspondência, principais representações, idéias e imagens a respeito de Jobim;

c) os leitores ou o público de Jobim: nesta abordagem, serão interpretados quanto à sua produção epistolar e criativa, uma vez que não apenas manifestam seu pesar, mas produzem um “exemplário lírico” inspirado na obra e figura de Jobim por meio de poemas, letras de música, contos, folhetos de cordel e até canções;

d) o significado: nesta abordagem, conduziremos a um delineamento da abrangência de Jobim como produtor de significado, através de sua produção intelectual, sua figura pública, além de provar que ele se estabelece como um mito, um aglutinador e fomentador de narrativas e significados.

Meu trabalho divide-se, portanto, em cinco capítulos. O Capítulo 1, “O imaginário da bossa nova: discursos narrativos”, descreve as origens da bossa nova, sua repercussão e sua associação à imagem de Jobim. Apresenta as várias interpretações e definições do movimento, além de compará-las criticamente.

O Capítulo 2, “O imaginário de Antonio Carlos Jobim: o verso e a prosa”, apresenta o universo lírico de Antonio Carlos Jobim e demonstra, através de evidências textuais, a intencionalidade de construir e organizar um imaginário pessoal e nacional, contribuindo com isso para o fortalecimento, estabelecimento e permanência de uma identidade cultural brasileira complexa e abrangente. O capítulo resgata manuscritos inéditos, prototextos — textos incompletos — além de letras e títulos de música; artigos, prosas poéticas, poemas, crônicas, ensaios e memórias.

Estabelece também, as matrizes poéticas de seu pensamento e suas principais influências: Villa-Lobos, Ary Barroso, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Mário Palmério, Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Glauber Rocha, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Além de salientar os aspectos de sua estilística e poética, enfatiza o texto de Antonio Carlos Jobim por si próprio. Este capítulo da tese, portanto, estabelece que texto é este, quais são suas possíveis raízes e quando e como este texto se realiza.

O Capítulo 3, “O imaginário da memória”, apresenta uma compilação de textos publicados e inéditos, em que o caráter da memória e da reflexão sobre a terra brasileira e o estrangeiro é enfatizado. Este capítulo demonstra os recursos literários utilizados por Jobim para descrever, refletir e analisar as questões relativas ao meio-ambiente, nacionalidade, sociedade e política social. Oferece também um panorama de suas experiências no Exterior em favor da cultura brasileira e da integração do homem e natureza.

O Capítulo 4, “Jobim e a imprensa: o discurso e a imagem”, faz uma leitura panorâmica da imprensa carioca, principais questões e divergências, em relação à obra, a personalidade pública de Jobim e a sua recepção pela crítica especializada. Analisa a atuação da crítica especializada e atenção concedida a Jobim não apenas durante sua carreira, mas

também no ano de sua morte. Detalha os múltiplos discursos operantes a respeito do artista, além das possíveis associações da figura de Jobim a questões nacionais. É, em suma, a interpretação dada pela imprensa escrita (revistas e jornais) e expressa por manchetes, títulos e artigos específicos entre 1958 e 1994.

O Capítulo 5, “Jobim e seu público: o discurso do adeus”, faz distinções entre as noções de celebridade, estrela, audiência e fãs. Este capítulo investiga quem são os leitores de Antonio Carlos Jobim por ocasião de sua morte, dezembro de 1994. Este capítulo analisa para quem o texto tem valor e como os fãs ou o público em geral atribuí-lhe significado, quando e em que condições. Procura detectar o “horizonte de expectativa” do texto jobiniano e as inferências produzidas pelo público ou fã, assim como suas narrativas. Busca também determinar a permanência de Jobim como ícone, signo e mito da cultura brasileira.

Finalmente, na conclusão, determino o significado vigente da imagem e narrativa de Antonio Carlos Jobim. Também reafirmo o propósito de se construir um trabalho fundamentado nos princípios da recepção, leitura e construção semiótica, porque se destina a responder perguntas que refletem a respeito do significado do texto de Antonio Carlos Jobim — letras de música, poemas, relatos, memórias, fotos e artigos a respeito de Jobim — além de indicar as circunstâncias em que esse texto é resgatado, lido, reconstruído. Aponta, sempre que necessário, os possíveis interlocutores para o discurso de Jobim e demonstra os modos como o seu texto e significado se modificaram ou permaneceram cristalizados.

Em resumo, este trabalho disserta sobre os possíveis significados do texto de Jobim e seus sentidos polissêmicos, deste modo, colocando-se como uma tese para a literatura e para a recepção, uma vez que se propõe a provar as seguintes hipóteses: a) Antonio Carlos Jobim é um artista dedicado ao mundo poético e à reflexão literária, cultural e histórica a respeito

do imaginário brasileiro; b) não é “apenas” representante da bossa nova, pois terá sido a imprensa que o cristalizou sob o rótulo de bossa-novista; c) seus fãs o vêem de uma forma “holística”, pois buscam compreendê-lo de uma forma total e mais completa; e d) Antonio Carlos Jobim constitui um texto e pode ser lido de formas múltiplas.

Dados biográficos

O relato sobre a vida de Antonio Carlos Brasileiro Jobim — tanto a biografia escrita por sua irmã Helena Jobim quanto a assinada pelo jornalista Sérgio Cabral — conta que o maestro era carioca, nascido no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1927, vindo a falecer em 8 de dezembro de 1994, na cidade de Nova Iorque. Mudou-se ainda durante a infância para o bairro de Ipanema, sendo educado ali por sua mãe, a professora Nilza Brasileiro de Almeida Jobim.

Desfrutou uma infância de liberdade e brincadeiras. Experimentou a delícia de habitar um bairro praticamente deserto e abundante em matas, bichos, mar e lagoas. Durante toda a sua infância e juventude, Ipanema era considerado um recanto despoluído e distante de tudo, onde se podia atravessar a nado as águas cristalinas da Lagoa Rodrigo de Freitas. Sérgio Cabral, em Antonio Carlos Jobim, uma biografia, repete o depoimento de Jobim sobre esta época:

O mar uma coisa linda, com água limpa, azul, transparente, os peixes passando. As vezes a gente ia a pé até o Arpoador e ficava naquelas pedras vendo os peixes passarem. Há dias que não caíamos na água com medo dos peixes. Tinha cação nas sombras das pedras, deitado num canto [...]. A praia da lagoa era de areia branca, grossa, com conchas grandes, tinha muito camarão, muito robalo, muita tainha, porque todos esses peixes entravam com maré para desovar. Havia também muitos pássaros.

Numa época, eu tinha um barquinho de lona tipo caíque, e ia pro meio da lagoa para ver os pássaros, A água era limpíssima. (41)

Jobim gostava de nadar e viveu por anos a fio absorvendo os mistérios das matas tropicais da Zona Sul carioca. Convivia com pescadores e praticava pesca submarina. Seu primeiro piano foi comprado e alocado na garagem de sua casa. Na verdade, era um instrumento destinado às aulas de música do colégio de sua mãe, Nilza Brasileiro de Almeida Jobim. O pai de Jobim, Jorge de Oliveira Jobim, morreu quando ele era ainda criança. Foi criado na presença de tios e tias carinhosos. Acredita-se que a origem de seu amor pela natureza tenha sido graças à influência de seu avô Azor, que o levava para fazer caminhadas nos morros vizinhos — principalmente ao morro do Cantagalo. em Ipanema.

Em 1941, no início da adolescência, interessou-se por música e teve oportunidade de estudar com renomados professores da área, como Hans Joachim Koellreuter e Lúcia Branco, que hoje são notórios por sua excelência. Em novembro de 1949, ainda muito jovem, casou-se com a namorada Theresa Hermann, de família alemã, e por tal amor precisou assumir responsabilidades de um lar que ainda não tinha segurança financeira para gerir. Nesta nova etapa da vida adulta, recebeu apoio e ajuda financeira de seu padrasto Celso Frota Pessoa. Viveu a angústia de ter que sustentar a família sem ainda haver definido uma ocupação ou carreira.

Em 1946, Jobim foi aprovado para a Faculdade de Arquitetura, mas após um ano de estudos, abandona-a. Antes disso, em 1948, aos 21 anos, já era pianista competente. Assumiu o pendor artístico não apenas se dedicando aos estudos musicais como também trabalhando, em condições insalubres, em quatro ou cinco boates de Copacabana, por noite. Era um

anônimo quando começou a atuar como arranjador, primeiramente na gravadora Continental e depois na Odeon. Sua trajetória de sucesso foi lenta e gradual.

Em 1954, aos 27 anos, gravou Sinfonia da Alvorada, disco que não teve grande repercussão. Logo em seguida, em 1956, lançou Orfeu da Conceição, que despertou crítica amistosa. E, por fim, obteve a consagração em 1958, aos 31 anos, com Canção do amor demais. Quando o *show* do Carnegie Hall aconteceu em Nova Iorque, Jobim já não pertencia à mesma geração de jovens namoradores da Zona Sul carioca, como Nara Leão e Ronaldo Bôscoli. Não era um “principiante”. Entretanto, compartilhou com esta e com outras gerações que se seguiram a primeira “onda” da bossa nova, a sua arte, suas idéias e seus modos de vida. Os depoimentos de Caetano Veloso, Chico Buarque, Dori e Danilo Caymmi o descreverão como um pai, um padrinho, um amigo incentivador de grande calor e generosidade.

Por toda a vida, Jobim permaneceu um inventor de utopias e um pesquisador musical em busca de uma tradição brasileira: choro, serestas, toadas, marchinhas, valsas, modinhas e boleros do continente. Perscrutará e desfrutará a amizade de Pixinguinha, Ary Barroso e Dorival Caymmi, além do amado Radamés Gnattali. O resto de sua narrativa biográfica se constituirá de história, música e poesia. A contribuição de Jobim, não apenas para a bossa nova, mas para a então nascente MPB, será indelével. Tornar-se-á o ponto de partida para os questionamentos do Tropicalismo, que, ao fazer a paródia da bossa nova, utilizada como referência essencial, elaborou pensamento político.

Jobim viveu boa parte de sua trajetória pública sendo compreendido e percebido como alguém identitariamente ambíguo, pois era um cidadão de pele branca, afeiçoado ao samba e à música, e que ocupava muito bem um espaço que sempre fora associado à cultura

de ex-escravos e preconceituosamente visto como de gente pouco afeita ao trabalho. Em entrevista ao jornal Pasquim, ele mesmo lembra:

Minha vida no começo foi muito dura. Porque eu não tinha nenhuma habilidade, nem mesmo melódica. Eu ia ser arquiteto. E antes eu ia ser engenheiro. Quando eu conheci minha mulher pra casar no Brasil, a gente tem ser doutor, não é? Aí eu ia ser engenheiro. Músico era negócio de vadio, quem toca violão é vagabundo, aquela coisa. No começo, disseram que eu ia morrer de fome e tuberculose, Depois, me xingaram de rico. (82)

Sabe-se que a função de artesão e de músico no Brasil pertencia, até a Missão Francesa² em 1819, aos homens não-livres. Assumir uma condição de artista livre, como fez Jobim, custou-lhe anos em bares obscuros. Tradicionalmente, no Brasil, o samba, o violão e mesmo o piano estiveram constantemente associados a um estilo de vida de classes marginalizadas ou de gente que não era de bem — os boêmios. A este respeito, Luiz Carlos Saroldi comenta em Rádio Nacional: o Brasil em sintonia: “O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios — flauta, cavaquinho e violão — das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escalas — coro, tamborins pandeiros e cuícas” (49-50). A crítica que, em primeira instância, dirigiu-se a Vinícius de Moraes e à bossa nova, estendia-se, por natural associação, a Jobim e provinha de dois setores, como lembra o depoimento de Susana Moraes em Do samba-canção à tropicália:

No primeiro instante a bossa nova e Vinícius foram criticados. De um lado pela ala da ‘literatura séria’, que achava aquilo um rebaixamento lamentável do seu talento poético e de outro lado pela turma da pureza musical, das raízes intocáveis. Essa corrente é forte empedernida e atravessa os tempos Pixinguinha na sua época foi criticado porque gostava de jazz, depois a bossa nova naturalmente pela sua apropriação da música popular americana, seguido da Tropicália pela sua absorção do rock, dos instrumentos eletrificados a valorização de manifestações populares consideradas deselegantes. Essa vontade conservadora de querer que as coisas parem

² É denominada Missão Artística Francesa ao conjunto de artistas e artífices que, deslocando-se para o Brasil no início do século XIX, revolucionou o panorama das Belas-Artes no país.

no tempo, puras, sem misturas. Mas o resultado dessa misturas foi uma obra universal e uma imagem dos brasileiros para si mesmos e para todo o mundo completamente nova[...]. a bossa nova é de certa forma em grande escala, a concretização da semana de 22: jantamos os gringos para abrir um espaço interno maior. (113-14)

O drama público de Jobim guarda em seu âmago o dilema de se reconhecer como “brasileiro”, aquele que sofre com a colonização, aquele que não assume o papel de colonizador. Por conseguinte, o sentido de pertencimento que se nutre por mitos como Carmen Miranda e Jobim é intrínseco à memória e à identidade dos grupos sociais. Por ser a trajetória de Antonio Carlos Jobim pública e duradoura, ela importa como exemplário de embates ideológicos, situações da cultura brasileira, nas quais os conflitos entre o indivíduo e o coletivo proporcionam quadros históricos, ao passo que a percepção de “personas” e “discursos” constrói narrativas de assimilação, apropriação e exclusão, afetando o público e o privado.

A percepção individual e as memórias são determinadas por círculos de relacionamento. E nela importam muito mais o vínculo, o elo e a dinâmica experimentada por um grupo do que o espaço ocupado no momento em que a percepção é construída, e, portanto, o momento de estabelecimento da memória. Contanto que a capacidade de relacionar-se a grupos esteja em efeito, a memória estará intacta, e o esquecimento seria, portanto, uma incapacidade de relacionar-se à situação ou a grupos. Estas lembranças são arranjadas e reconstituídas pelas informações compartilhadas e à disposição, e sua coerência é assegurada pelo nível de harmonia existente entre a nossa experiência e a experiência do outro. O passado e, conseqüentemente, a história e a memória são sempre construídos por meio de mediações sociais e narrativas. O presente precisa constantemente negociar seu passado e identidade. Esta negociação se tornará bastante visível nos capítulos que tratarão

do embate público entre Jobim e a imprensa jornalística e a interação do público com sua perda, sua morte.

O passado de Jobim é a negociação de seu significado com a leitura pública do presente. Ao desejar e empreender a organização de seu arquivo pessoal, Jobim procurou salvaguardar a perenidade de uma tradição brasileira, insistindo em legitimar sua memória individual por meio da coletiva. Tornou-se autor não apenas de uma “história de vida”, mas de “uma narrativa de vida”, cuja narração reivindicou reiteradas vezes, sincronicamente ao relato público.

Como lembra Anne Fuchs em “Towards an Ethics of Remembering: The Walser-Bubis Debate and the Other of Discourse” o passado é um índice, um indicador. O passado não são seus destroços, suas narrativas hegemônicas ou narrativas evocativas de determinados eventos; o passado constitui-se para ela de lacunas, ausências no discurso ou nas histórias não ditas, não contadas: “Contar histórias é uma atividade essencial humana que nos permite negociar quem somos, de onde viemos e como nós avistamos o futuro. Entretanto, as histórias que não contamos, não apenas revelam o que somos, elas são parte de nós, nossa constituição” (235). Fuchs crê que devemos nos ater aos discursos em ausência e não à negociação dos discursos prevalecentes, porque acredita que a memória nada mais é do que uma ruptura do presente. Só poderemos delinear estas lacunas ao organizarmos os discursos existentes. Essa também é uma das intenções deste trabalho, abrir um espaços de estudo que incluam Antonio Carlos Jobim, como referência relevante para estudos culturais e para a compreensão de sua contribuição na afirmação de uma identidade brasileira.

Como se verá, Jobim soube preservar seu espaço individual e seu espaço público; trouxe e garantiu ao público uma porção de seus espaços íntimos. Este trabalho contém

lacunas, pois não abrange a correspondência pessoal de Jobim, e tudo que nela se apresenta: laços familiares, burocráticos, profissionais e afetivos. Nos rastros do que Jobim deixou, podem-se ainda reconstituir narrativas marginais da história. A predileção dos setores intelectuais e políticos em cultivarem a memória de Jobim, possibilitando e proporcionando fundos para isso, também dirá muito do que se preza com relação à identidade brasileira e aos valores que são ardentemente defendidos no que se refere à cultura erudita, popular e a espaços de “inteligência brasileira”, ou assim pensados como tal.

Os arquivos pessoais — e, em especial, o arquivo pessoal e musical de Antonio Carlos Jobim — podem ser a metáfora-material necessária que alimenta o íntimo, o invisível, “o resguardado” de uma cultura em marcha contraditória e complexa. A música de Jobim, o quase ilegível, é o que nos convida para uma vida brasileira, em reflexão e verdade.

CAPÍTULO 1

O IMAGINÁRIO DA BOSSA NOVA: DISCURSOS NARRATIVOS

Este capítulo trata de contextualizar o fenômeno da bossa nova, dentro de uma perspectiva histórica, ao mesmo tempo em que apresenta as diferentes definições e discussões produzidas pela crítica brasileira, envolvida na confecção de um ou mais pontos de vista sobre esta manifestação estética. Portanto, conceitos e abordagens sobre o fenômeno são comparados com o intuito de apresentar uma breve revisão teórica e de estabelecer um ponto de vista literário e simbólico sobre este momento da música brasileira, além de enfatizar a participação de seus principais expoentes: músicos, compositores e intérpretes.

No começo, era a bossa nova e a bossa nova buscou a harmonia, enquanto seu herdeiro, o Tropicalismo,³ primou pela dissonância e pela coexistência anárquica de estilos e vozes. Antes disso tudo, todavia, a bossa nova será uma confluência de artistas, vontades e inspirações afins, cujas produções e aspirações artísticas — se não eram conflitantes — também não eram de grande conformidade estética.

Para Brasil Rocha Brito, em “Bossa Nova”, o ritmo respeita um número restrito de características, que podemos destacar como fundamentais para o nosso estudo:

³ O Tropicalismo é o movimento de um grupo de compositores baianos liderados por Caetano Veloso (1942-) e Gilberto Gil (1942-), que resultou em uma síntese assistemática de alguns elementos da brasilidade, em sintonia com as manifestações estéticas e culturais da mesma época (1967-1968); esse mesmo movimento estendido às artes plásticas (p. ex., Hélio Oiticica), ao teatro (José Celso Martinez Correia) e ao cinema (Glauber Rocha).

O não reconhecimento da hegemonia de um determinado parâmetro sobre os demais, a superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo e o culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela e o respeito aos valores que no passado, tenham realizado como compositores, cantores, ou em outro em qualquer setor de atividade musical, trabalho de seriedade de alto nível de idealização e elaboração, a valorização do silêncio (22-26).

No que se chama bossa nova cabem artistas com inclinações jazzísticas, com interesse pela fusão do samba e do bolero e outros interessados em pesquisas musicais que revelam um projeto de identidade nacional. Este era o caso de Antonio Carlos Jobim que, influenciado pelo novo ritmo, dava vazão às suas produções musicais baseadas em um lirismo romântico e bairrista. Em um segundo momento, a bossa nova procurará criar vínculos com o samba de morro e será a ponte para a canção de protesto da esquerda intelectual brasileira.

A bossa nova será também tradicionalmente descrita como um bloco de artistas de primeira geração: Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, junto à interpretação de Elizeth Cardoso, cujo disco inaugural foi chamado Canção do Amor demais (1958). E os artistas de segunda geração, que formavam a turma de Nara Leão, de núcleos artísticos de diferente procedência e parentesco, constituiriam, na perspectiva de muitos trabalhos da área de estudos culturais e história, uma geração coesa, cujas aspirações filosóficas se fundamentariam de forma genérica: a) no otimismo poético; b) na postura anti-bolero; c) nas canções sobre o amor, o sorriso e a flor; d) no anti-dramalhão romântico e trágico; e) nos cenários da Zona Sul carioca; e f) no romance burguês de gente bronzada com final feliz.

Para o poeta Augusto de Campos, a bossa nova é o uso do linguajar simples, feito de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, que revela uma poética cheia de humor,

ironia, blague, gozação e malícia, às vezes também melancólica. O primeiro tipo seria aquele cujo conteúdo descreve ou comenta situações, circunstâncias e fenômenos inerentes à vida citadina e praieira, regiões onde nasceu e circula a bossa-nova (44).

Segundo o poeta e teórico de linguagem Affonso Romano Sant'Anna, em Música popular e moderna poesia brasileira, a bossa nova é, na linguagem, “A recuperação do coloquial carioca reencontrando assim o cotidiano prosaico para a música, como em Garota de Ipanema”. É também, conforme analisa, a utilização de um vocabulário reduzido e simples, tentando codificar a fala dessa classe média em suas manifestações sentimentais. Embora mínimo, o vocabulário poderia ser complexo, com versos, às vezes curtos, como em “Outra vez” de Jobim. A economia das palavras, centradas sempre no verbo e no substantivo, reforçaria o jogo sonoro. Ainda como suas características figuram a presença de grande economia verbal, nonsense e humor; a metalinguagem, “sendo o assunto da composição, a própria composição”, como se vê em Desafinado, Lígia e Chega de saudade; e a música de situação, que enfatiza o lírico antes do dramático, marcando a impessoalidade, a ausência de personagens. Os sujeitos colocam-se como “Eu/Você, acentuando a atmosfera intimista” (44-45).

Segundo o escritor Ruy Castro, a bossa nova pode ser entendida “como a trilha sonora de um país ideal [...], que era samba, mas não era — não parecia feita para dançar. Ao contrário, pedia concentração e até algum esforço para ser ‘entendida’. Quanto à voz do cantor, só faltava exigir que se grudassem as orelhas aos alto-falantes para ser escutada, porque ele cantava baixinho, ‘desafinado’, de forma relaxante” (15-16).

Em termos de melodia, nunca a música brasileira teve um repertório tão permanente e rico. Castro percebe também que a bossa nova pode ser vista pela ótica americana, não como

uma época, um tempo do qual se sente nostalgia, como acontece em relação à ótica brasileira, mas como uma cultura viva, presente, valiosa, a ser transformada em produto, comercializada e vendida, “Inclusive para nós” (18), para os brasileiros — quer dizer Castro, em uma menção indireta aos detentores de grande parte dos direitos autorais sobre comercialização dos produtos da bossa nova, ou seja, as gravadoras comerciais americanas.

Para o historiador José Ramos Tinhorão, a bossa nova “não constituiu um gênero de música, mas uma maneira de tocar [...]. Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o enfrentamento definitivo do samba de suas fontes populares” (230-236). É para Tinhorão também uma forma musical que delineia estratos e camadas sociais, possibilitando uma leitura marxista e uma demarcação territorial. Portanto, a bossa nova é, para ele,

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma maioria de jovens brancos das camadas médias a alcançarem o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicalmente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida ao nível da classe média. (230-236)

O crítico José Ramos Tinhorão sempre levou em consideração, primeiro, o *background* social e cultural de Jobim e, em segundo lugar, a experiência de Jobim como músico.

Jobim e, por associação livre, a bossa nova são, em sua crítica, vistos como um produto poético, proveniente de um reduto cultural, socialmente abastado. Para Tinhorão, a produção artística vive o materialismo histórico, como ele explica em Cultura popular: temas e questões:

De fato, toda a produção artística, seja ela qual for, constitui uma projeção de nível cultural em que se situa o seu criador, chamado artista. Ora, como em uma sociedade de classes esse nível de informação capaz de ser sintetizado numa obra artística depende da colocação pessoal do criador dentro da estrutura social, tem como resultado que toda obra de arte — e a musical não foge à regra — exprime a cultura de classe, que é exatamente a do artista. (157)

A bossa nova seria, segundo Tinhorão, “a confirmação da expropriação cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada, em relação ao povo pobre e negro” (157). Para o crítico, a bossa nova seria, portanto, um produto que jamais poderia ser apreciado por um público menos abastado ou formalmente educado, já que, “quando uma pessoa diz que gosta de um tipo de música e não de outro, está simplesmente indicando a faixa da cultura a que se liga na quase totalidade dos casos por força de sua posição na hierarquia” (158). Numa enquete da Revista VIP, Tinhorão argumentou que “A Bossa Nova nunca foi popular nem mesmo nos anos 50 e 60. Ela atingia apenas a classe média”.

Diante destas premissas, Tinhorão baseou boa parte de sua crítica, alheio às sutilezas culturais e nuances sociológicas mais imperceptíveis, como, por exemplo, o fato de Jobim — assim como outros músicos que contribuíram para o surgimento da bossa nova — ter abraçado muito cedo a música. Todos esses artistas vivenciaram uma escalada de sucesso, iniciada na insalubridade do ofício de músico de boate e *dancings* noturnos, como tantos outros colegas de sua geração e das gerações que os precederam. Quanto às trocas musicais vivenciadas por artistas negros, como o pianista Johnny Alf, Pixinguinha e João da Baiana, ora as tratará como apropriação de uma casta social, estanque — no caso, a Zona Sul carioca — ora as considerará como absorção passiva da influência estrangeira americana na forma do

jazz. Ao circunscrever “o cenário” da bossa nova em História Social da Música Popular Brasileira, delimita-a a um espaço geográfico:

A década de 1950 revelou, de fato, no Rio de Janeiro, um momento de clara separação social marcada pelo próprio desenho da geografia urbana: os pobres levados a morar nos morros e subúrbios cada vez mais distantes da Zona Norte, e os ricos e remediados no grande anfiteatro de 7,67km² de áreas planas abertas entre montanhas, do Leme, vizinho do Pão de Açúcar, até ao Leblon, olhando para o mar. (309)

Tinhorão advoga a idéia de uma impermeabilidade de influências provenientes de outras classes sociais, seguramente de bairros mais afastados, e que produziriam uma “camada de jovens” indiferentes à tradição popular da cidade do Rio de Janeiro e cuja “promiscuidade” seria fecunda musicalmente (309). Ao mesmo tempo que discursa sobre a permeabilidade e suposta “fragilidade” do samba — uma vez que este teria indiscutivelmente sofrido uma danosa influência do jazz americano — ele não se furta de dizer que, se Jobim, nas suas composições relativas à bossa nova, não seguiu o caminho do jazz, ele terá optado pelo novo ritmo, a bossa nova levada “pelas frustrações das ambições no campo da música erudita” (232). Em Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo, sua crítica ignora também o fato de Jobim ter compartilhado, em suas vivências musicais de apartamento de Zona Sul ou nos “inferninhos” das boates, o diálogo com músicos das mais diversas procedências e tradições, como Paulinho da Viola, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes ou mesmo do maestro Radamés Gnattali, notório por ter trazido o samba para as orquestras da Rádio Nacional, irradiando-o para todo o país. A este tipo de crítica Caetano Veloso respondeu uma vez:

[Para Tinhorão], somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil. [...] a atuação de artistas de classe média é [...] apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos, cantando sambas autênticos, enquanto classes-médias estudiosos, como o Sr. Tinhorão, aprenderiam o nome das notas. (1)

Segundo Renato Cordeiro Gomes, em Bossa nova, uma nova afinação, a bossa nova podia ser “Um rótulo, um novo comportamento, uma nova moda, um novo som, uma nova maneira de cantar, ou tudo aquilo que representava uma novidade, o que causava certo estranhamento em relação ao estabelecido, pelos códigos estéticos e morais da época. Tudo que trazia algo não inscrito na tradição podia ser bossa nova” (128).

Estas afirmações, embora didáticas e algumas vezes elogiosas, deixam escapar a versatilidade e a originalidade dos produtos artísticos de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Isto porque o primeiro produziu muitos “samboleros”, ou samba-canções, de letras substancialmente econômicas, elegantes, mas ainda assim embargadas em melancolia, tristeza e noites intranquílias.

A contenção de muitas das letras de Jobim denota, antes de tudo, um espírito estético procurando uma equação entre alegria e tristeza, uma busca para a reflexão e para o comedimento. Vinícius de Moraes, bardo efusivo, compôs belas letras naturalmente abundantes em versos sofisticados, fiéis ao seu estilo literário e, portanto, devedoras ao cânone poético, mas cuja emoção lírica desmedida oscilava entre a paixão derradeira e o desespero obscuro.

Se Jobim deve a Vinícius de Moraes a materialização poética de suas belas melodias, Moraes deve a Jobim o realismo da cena marítima e a simplicidade dos versos de “Garota de Ipanema”, que nos manuscritos originais figurava como uma moça triste, que caminhava, à noite, à beira-mar:

Vinha cansado de tudo
De tantos caminhos
Tão sem poesia
Tão sem passarinhos
Com medo da vida
Com medo de amar
Quando na tarde vazia
Tão linda no espaço
Eu vi a menina
Que vinha num passo
Cheio de balanço
Caminho do mar. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

A letra definitiva contém menos repetições e é muito mais despojada sintática e lexicalmente. A poetisa americana Elizabeth Bishop, ao comentar sobre o filme de Marcel Camus, com trilha sonora de Jobim e Vinícius de Moraes, criticará deste último o excesso. Em “Elizabeth Bishop como mediadora cultural”, o tradutor e escritor Paulo Henrique Brito lembra e comenta a correspondência de Bishop, transcrevendo suas palavras: “falta-lhe o elemento de surpresa, as palavras usadas erradamente, o termos difíceis que os sambas sempre têm” (150). Em sua elegia a Jobim, intitulada “O Tom”, Luís Fernando Veríssimo observa: “A música de Jobim estava ficando cada vez mais depurada. No seu amor pelas palavras também havia esse gosto parecido como o do João Cabral, pela colocação exata, pela limpidez, pelo nome mais curto da coisa ou do sentimento” (11).

Este recorte de situação serve para situar a obra de Jobim, em meio à ciranda de vozes à qual é associado: Vinícius de Moraes, Luís Bonfá, Aluísio de Oliveira, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Os três primeiros são letristas de canções suas, e os três últimos, compositores excelentes, mas que pertenciam a um núcleo mais jovem e que acabaram por formar a segunda geração da bossa nova, jovens compositores e intérpretes que

mais tarde cobrariam uma postura mais engajada de seus antecessores, assim como uma postura mais política perante o público.

Jobim é, como lembra tardiamente Sant'Anna,

O agremiador de bossa nova/ecologia — compositor mais forte do período [...]. Se analisado detidamente, se revelará como um dos melhores, senão o melhor letrista do grupo — mais direto, mais espontâneo, menos literário. Essa colocação de Tom como letrista superior obrigaria uma revisão melhor do período e da sua própria obra, uma vez que os críticos até agora absorvidos pela sua música pouco se detêm na sua letra, sempre em progresso e renovadora. (45)

Em resumo, a bossa nova é responsável por uma gramática de costumes, ritos e sons. É um marco mítico de uma percepção com relação ao Brasil e às aspirações da classe artística carioca, principalmente em relação ao país. É a pedra inaugural de uma idéia de Brasil moderno; é o útero que concebe o samba moderno, tornando-o um samba flexível e aberto às influências externas, além de ser a bossa nova uma metáfora musical, literária ou mítica do país que a abrigou. Hoje, se podemos falar da bossa nova como um estilo musical que marcou época, podemos também com isso averiguar os discursos que contribuíram para sua criação e para a sua manutenção.

Formalmente, a bossa nova é sempre apresentada como o estilo novo que teve sua gênese “orquestrada” por três homens importantes: um poeta, um violonista e um compositor, respectivamente, Moraes, Gilberto e Jobim. Como estilo, como inovação e como discurso, ela costumeiramente representa um marco nas questões sobre arte nacional e identidade, e Jobim será amplamente conhecido como seu fundador, embora tenha renegado repetidamente que o teor da maioria de seus trabalhos fosse de inspiração bossa novista. Ele se desviava, sempre que podia, do “rótulo” muitas vezes limitante, categorizador musicalmente e pejorativo ideologicamente, especialmente a partir de 1963, quando parecia

ser mais “consciente” e patrioticamente produtivo escrever canções de protesto, ao invés de um lirismo subjetivo e intimista, claramente descomprometido com a luta de classe.

Todavia, tanto a bossa nova quanto o Tropicalismo fundamentaram o panorama da cultura musical brasileira e, conforme lembra Marcos Napolitano, “tanto o ‘nacional popular’ quanto as ‘vanguardas históricas’ foram as perspectivas que informaram a leitura do processo de modernização capitalista por parte de amplos segmentos sociais” (334).

Por outro lado, a atitude que excluía e desmerecia o valor da contribuição da bossa nova e seus irradiadores, especialmente a primeira geração que nunca tentou se politizar ou militar, mereceu uma revisão crítica por parte de O. C. Louzada Filho. Ele criticou a atitude pedagógica das esquerdas intelectualizadas (compostas, em sua maioria, de gente branca e da elite brasileira) que promoviam um “populismo cultural” (19-20), associado a uma “visão piedosa e fascinante” e, ao mesmo tempo, atávica à “pureza” moral e cultural do povo pobre e excluído, tendo, portanto, uma visão mistificada e idealizada das classes populares.

A teórica Walnice Galvão chegou a classificar a bossa nova de evasiva e escapista: “As canções que representam a persistência da linha intimista — aquelas que falam em moça-flor, menina azul, praia-sol — estão fora do âmbito dessa análise. Como é uma linha de evasão ou escapista, é por isso auto-evidente como ideologia [...]. O público da MMPB (94).

A bossa nova pode ser lida muito mais como um “rito de passagem”⁴ do que como um movimento estético encabeçado por líderes de determinados extratos sociais, com propósitos e gostos afins. A bossa nova, ou o samba-jazz, é a materialização de um encontro, de um enfrentamento da cultura local com a cultura americana. No artigo “O moderno samba da escova de aço bate no bronze & partido alto agora é samba-sessão BC e BN”, da revista O Cruzeiro, encontra-se esta passagem, que descreve o fenômeno:

⁴ Conferir Rito de passagem, Roberto da Mata e Mircea Iliade.

Quando uma civilização muda de velocidade — e, ao embalo da evolução, um povo amplia a grandez de uma nação, fazendo maior esforço, cavando mais fundo, abrindo novas fundações, lançando novos alicerces, há, é evidente, modificação na escala dinâmica fundamental — sua música apresenta novas gradações de ritmos e expressão. É o que está acontecendo, na vanguarda da música popular do Brasil, com o fenômeno que recebe o nome de bossa nova. (Acervo Jobim: Imprensa)

Embora, para muitos, este encontro tenha se dado ao final da década de cinquenta, com o surgimento da batida de João Gilberto ao violão e da poesia e música de Jobim ao piano, a bossa nova resultante de um processo mais antigo que já acontecia à época dos compositores Pixinguinha (1897-1973) e Ary Barroso (1903-1963), que em suas vivências musicais, de festas, bailes e *dancings* já conviviam com prestigiadas e criativas orquestras brasileiras, inspiradas não apenas nas *big-bands* americanas, mas também nas orquestras cubanas, nos ritmos do bolero, do tango e do *cha-cha-cha*.

A acusação histórica de que os músicos da bossa-nova teriam traído ou até maculado o samba com um ritmo não nacional não procede, pois este já dialogava com a entonação do bolero e dos demais ritmos. De forma ilustrativa, no mesmo artigo citado anteriormente, a revista O Cruzeiro eterniza a foto de Ary Barroso, Antonio Carlos Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, encabeçando de alto a baixo a linha de sucessão musical brasileira. O mesmo artigo explica a família genealógica da bossa nova, na qual o “avô” seria Pixinguinha; o “primo pobre”, o sambista Sinhô; e o “colegiado paternal”, Tom Jobim, Ari Barroso, João Gilberto, Luís Bonfá e Vinícius de Moraes, entre muitos.

Embora O Cruzeiro registrasse uma família musical, não faltou quem afirmasse que a bossa nova fosse a “filha de aventuras secretas de apartamento com a música americana” (121), como a revista Veja reproduz em “Triste é viver sem Tom Jobim”, a cerca da opinião de José Ramos Tinhorão. Nesta abordagem, é possível investigar a grande mutação vivida

pela então capital brasileira, o Rio de Janeiro (Brasília seria inaugurada em 1962), em relação aos valores externos, provenientes dos Estados Unidos, e à assimilação criativa de uma nova metrópole mundial nos anos que se seguiram ao pós-guerra. Os discursos rivais explicam a disputa pela narrativa que explicará melhor a identidade da nação. O samba de Norte a Sul do Brasil é a resposta musical regional a diferenciadas vivências no espaço nacional.

A construção de Brasília e a transferência da Capital Federal do Rio de Janeiro para a região Centro-Oeste, por meio do projeto político de Juscelino Kubitschek, produzem uma movimentação nas artes. Esta movimentação pode ser pensada através das composições de Jobim, que se envolvem na arquitetura de uma utopia nacional. Este projeto ideológico ganhou uma versão musical poética verbalizada em Sinfonia da Alvorada (1960), mais tarde conhecida como Sinfonia de Brasília⁵ (1960), idealmente, uma obra composta por encomenda pelo então presidente e criador da capital. A obra sinfônica jamais chegou a ambientar o cerimonial de inauguração da nova cidade, uma vez que o presidente preferiu utilizar o Peixe-Vivo dos intérpretes Craveiro e Cravinho.

A peça sinfônica divide-se em O Planalto deserto, O Homem, A chegada dos candangos, O trabalho e a construção e O Coral. O trecho escrito a seguir por Jobim para a contra-capa do disco revela um pouco o espírito de uma época e sua relação com a construção de Brasília. Jobim, em seu texto na íntegra, relata liricamente “o mistério das coisas anteriores ao homem”, o “sofrimento para alcançar o altiplano” e “a existência de um plano de construção”, sendo esse “plano rigorosamente respeitado”. Sobre esta encomenda

⁵ O jornalista Ari Cunha comenta no Correio Brasiliense em “Tom Canta Brasília”: “Juscelino queria fazer em Brasília o que se faz em Paris, em Atenas e no Egito; um grande espetáculo de som e luz na Praça dos Três Poderes, com uma iluminação teatral, no dizer de Lúcio Costa. Mas no dia da inauguração, 21 de abril de 1960, estava pronta a sinfonia composta no Catetinho, estavam terminadas as instalações elétricas feitas pela Empresa Brasileira de Engenharia de Cássio Damásio, mas os holofotes e controles eletrônicos não corresponderam a expectativa. Não houve até hoje o planejado espetáculo que frustrou Tom e Vinícius de Moraes e a Sinfonia de Brasília, que é encontrada hoje em gravação, no memorial JK, para venda” (3).

musical que resultou em uma visita ao canteiro de obras, em Brasília, ele narra impressões do espaço natural que precede a obra:

Setembro, sertão no estio. Frio seco. Atitude aproximadamente, 1200 metros. Ar transparente, céu azul, primavera e pássaros se namorando. Campos gerais, chapadões dos gerais. Cerrados e estirões de mata à beira dos rios. Horizonte, 360º graus. No fundo do Catetinho, há um capão de árvores altas por onde passa um córrego de água boa e fria. Seguindo a água, sai-se num campo aonde fui muitas vezes ouvir o pio das perdizes. Silêncio nos campos claros batidos de sol. De repente, de perto, como um grito, vem o piado do macho chamando a fêmea. Silêncio. E de longe chega a resposta. É uma conversa que parece vir do fundo dos tempos. Aqueles dois pontos de som escondidos no capim procuram-se, aproximam-se, encontram-se e cantam juntos. Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos. O vento faz ondas nos penachos de capim dourado, verde, dourado. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Como se pode ver, Jobim demarca, por meio de descrições poéticas, o entorno da grande planta arquitetônica que já surge em meio a esta geografia. À cidade construída com pá, tijolo, cal, precedem animais, fluxos de água, sons de aves, ondulações de céu e ar. A temperatura, a limpidez do ar e os idílios naturais são enfatizados em desfavor do Catetinho, a primeira residência oficial do presidente. Este é antes um corpo simbólico menor. Tudo é paisagem. A vida e a natureza são mais uma vez, neste relato, muito mais fortes que o construto humano.

Esta paisagem fotográfica, que ele desenha narrativamente, dá-nos sua percepção e talvez a concepção hierárquica de um ambiente, de uma natureza que precede a interferência tecnológica, o homem e sua habitação. Esta perspectiva de Jobim é um testemunho de seu relacionamento estreito com a natureza e de seus questionamentos com relação à cultura. Parte desta sensibilidade pôde ser verificada de forma prematura na Sinfonia do Rio de Janeiro (1954), que fez em parceria com Billy Blanco. O disco de pouca repercussão no mercado já delineava sua paixão pelo Rio de Janeiro e seus recursos naturais. A peça

sinfônica promoverá uma sucessão de “instantâneos” sonoros sobre a geografia e os hábitos cariocas: “Hino ao sol”, “Coisas do Dia”, “Matei-me no trabalho”, “Zona Sul”, “Arpoador”, “Noites do Rio”, “O mar”, “A montanha”, “O morro”, “Descendo do morro”, “O Samba de amanhã”, tal qual uma máquina fotográfica que registra, capta e reproduz o cotidiano carioca, em cenas sucessivas.

Este trabalho demonstra que a conexão de Jobim com a natureza já estava expressa num trabalho erudito, antes mesmo de seu sucesso com a bossa nova. Quando Jobim lança “Desafinado”, em 1958, juntamente com Newton Mendonça,⁶ mais do que um samba simplificado, estará fazendo uma crítica de costumes ao cânone musical brasileiro, antes afinado com a tradição erudita européia que sempre serviu de referência ou mesmo estabeleceu as formas de expressão refinada e elevada, quase sempre em desalinho com a língua e a cultura brasileira.

A simplicidade das letras de música de Jobim provará o prosaísmo de sua criação por um desejo de expressar a verdade do cotidiano, dos costumes e da fala natural:

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo, devo argumentar
Que isto é bossa nova, que isso é muito natural [...]. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

No entanto, estas investidas, em aspectos do cotidiano e da cultura brasileira, foram interpretadas de forma contrária, anos mais tarde. A cobrança em relação às composições de Jobim e a de outros compositores declaradamente bossa-novistas “esbarrou” na necessidade

⁶ Newton Mendonça e Antonio Carlos Jobim exercitavam a “parceira perfeita”, alternavam de modo quase simétrico suas contribuições ao piano e em letra.

de uma literalidade nas composições que retratasse o “realismo” das classes menos favorecidas.

No caso de Jobim, os valores urgentes de uma esquerda intelectualizada e conectada a valores do materialismo histórico e à ótica dos grupos e do coletivo preferiram a poesia literal, ainda que poesia de “Para não dizer que eu não falei das flores” (1968). Mais de 40 anos depois dos festivais da canção, com a prevalência dos valores do capital escasseando as relações e a vida selvagem, surge por fim a legitimação da questão ecológica, como um todo amplo e diverso, cujo equilíbrio deve ser pensado e mantido.

Jobim já tinha a visão holística da diferença das vozes, dos seres e da necessidade de se respeitarem não apenas a fauna e a flora, mas também a natureza humana e suas necessidades psíquicas. Na fala em que descreve seus impulsos criativos, ele afirma uma exuberância de elementos naturais distintos e inclui entre estes a mulher:

O Rio de Janeiro é inspiração. Acho que tudo que fiz devo muito ao Rio de Janeiro, ao Brasil, sobretudo a este cenário, estas pedras, estas florestas, este mar imenso, estes peixes. A minha música deve muito às árvores, às montanhas, ao mar, à costa, aos pássaros e naturalmente não podemos esquecer a mulher brasileira que também faz parte da ecologia, é um animal natural como o homem. Tudo isso me deu estímulo para escrever música, “pra” sentar de manhã, ver o sol e achar que a vida é bonita, que é um troço que vale a pena ser vivida. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Esta percepção da mulher como um animal natural, merecedor da liberdade, é um valor que estará indiretamente colocado em suas canções. Quando “Garota de Ipanema” foi composta, as mulheres na música popular eram constantemente descritas como “traidoras”, “vilãs” ou “infieis”. Outro detalhe importante a lembrar é que, na época da bossa nova, os dados do Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE) informavam que 45% dos brasileiros passavam a viver nos principais centros urbanos, causando inchaço populacional e problemas

de desemprego e moradia nas grandes cidades. Somada a estas modificações urbanas, a presença do rádio era quase absoluta, e a chegada da televisão, em 1950, preconizava um novo tempo.

Estes “ruídos tecnológicos”, a algazarra de novidades, parecem explicar a calma que Jobim implora em “Corcovado” (1960), mas também a popularidade de sua música. Nicolau Sevcenko, ao ponderar sobre a enxurrada de mensagens que os meios de comunicação trazem para a vida moderna, em caso particular ao Rio de Janeiro, registra: “A invasão de privacidade não é mais uma possibilidade, uma negociação, ou uma arbitrariedade. Ela é uma condição histórica” (616). Após a sua morte, Jobim se tornou uma celebridade-monumento, no sentido de que diversos setores da sociedade civil o acarinhavam, como um valor, ou valores a serem preservados, pois o homenageiam, através de representações espaciais: praças, centros, escolas e aeroporto.

O mito Jobim, mestre da bossa nova, representa não apenas uma resposta musical, mas, em um sentido perseverante, uma resposta histórica. O que não se fala de Antonio Carlos Jobim revela muito mais sobre nós do que o exposto. Percebê-lo na sua integridade narrativa — um poeta, um arquiteto, um desbravador de continentes, um etnografista da vida brasileira e americana, um erudito, mas também um ecologista — é englobar o homem inovador aberto aos jovens, mas com uma profunda e consciente reverência às gerações de poetas, escritores e compositores que o antecederam e que o acompanharam em vida: Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Mário Quintana, Ari Barroso, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Villa – Lobos, Leo Perachi, entre outros.

Sua narrativa principal, a de grande maestro da música popular brasileira, obscurece o fato de que ele trazia dentro de si o gérmen da resistência e da adaptação. Os valores

estilísticos esboçados nas canções de Jobim são pequenos índices da forma como o Brasil “antropofagicamente” assimilou o novo modo de vida que o país incorporava, na forma da multiplicação de indústrias, na entrada das multinacionais, na construção de uma capital cujo nascimento trazia profundo dissenso entre cariocas e que iria repercutir por décadas adiante no Rio de Janeiro.

Podemos entender Antonio Carlos Jobim não apenas como artista, como um compositor, um músico, mas sim como um texto-emblema que divulga um rito de passagem para o país. Este texto-emblema revalida valores da tradição musical e atualiza questões da cultura local, além de colocar a figura e a obra de Jobim no papel de “intermediário cultural”, desempenho vivido por outras figuras brasileiras ou estrangeiras como Carmen Miranda, Elizabeth Bishop, Levis Strauss, entre outros.

O desempenho destes “intermediários locais” explica muito sobre a constituição do “próprio e do alheio”, conforme explica João Cezar de Castro Rocha em “Nenhum Brasil existe: poesia como história cultural”. Além disso, sugere serem estes intermediários entre culturas presenças oriundas das culturas pós-coloniais de características vocacionalmente antropofágicas e comparatistas. Segundo Rocha, o estabelecimento dos contornos da nação, “a invenção do Brasil esteve ligada às contribuições dos chamados intermediários culturais, a tal ponto que não seria paradoxal conceber a cultura brasileira, ao menos em parte, como criação de perspectivas estrangeiras” (28).

Como coloca Antonio Candido, “Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supuseram por vezes candidamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências” (154). Para tanto, a *performance* destes mediadores e a subsequente

criação de imagens e discursos intrínsecos às suas obras os colocam em posição de oferecerem ricos questionamentos sobre os temas da identidade.

Este papel será lembrado na ocasião da morte de Jobim por Nilson Brandão Jr, do jornal Gazeta Mercantil. O título “A música brasileira perde Antônio Carlos Jobim precursor da bossa nova” encabeça o texto que introduz “O Brasil perdeu ontem mais um ídolo, Antônio Carlos Jobim, maestro, compositor e cantor, Precursor da bossa nova e verdadeiro embaixador brasileiro em outros países” (5). O dualismo de sua vida será enfatizado pela revista Veja: “Tanto o presidente do país onde nasceu e amava, Itamar Franco, quanto o do país que conquistou com sua música e ao qual diziam ter vendido sua alma, Bill Clinton, manifestaram sua tristeza” (116).

Como ídolo, mito, artista ou embaixador cultural, a trajetória de Jobim coincide curiosamente com a de Carmen Miranda por estes dois artistas terem construído sua educação musical inteiramente no Brasil, ainda que este fato os tenha livrado da busca ou pelo menos da pressão para terem seus talentos legitimados no Exterior. Neste sentido, o Brasil-colônia e o Brasil-império se assemelham ao Brasil moderno, com uma variante. Ao contrário dos jovens de elite que buscavam uma educação superior em Portugal, na França ou até mesmo na Inglaterra (fato comum nos séculos que precederam o Brasil império), no caso de Carmen Miranda, a legitimação do sucesso vem por meio da ida a Hollywood e da consagração como estrela reconhecida e certificada pelos filmes americanos.

No caso de Jobim, a insistência de certos setores da cultura brasileira para que ele se juntasse ao concerto da bossa nova, no Carnegie Hall de Nova Iorque — desejo este contrário a sua vontade — propiciou que o Brasil mostrasse ao mundo, ou seja, “à Corte” ou aos

Estados Unidos, o quanto nós, brasileiros, éramos bons. Jobim relata a respeito desta viagem em manuscrito que transcrevo abaixo:

Num perdido 22 de um remoto Novembro dos idos de 1962, eu, A.C.Br de Almeida Jobim embarquei contra minha vontade para N. York. Manhã branca, leitosa e sem sombra. O velho Boeing 707 cor no mormaço, rugiu sua prepotência, levantou o nariz e mostrou o papo pro vento, e foi galgando a escadaria de ar, corcoveando, e lá se foi, comigo dentro, muito a contragosto, a Guanabara espelhando lá embaixo. Era a primeira vez que saía do Brasil, já tinha quase trinta e seis anos e me considerava velho. No dia anterior havia dito ao nosso cônsul Mario Dias Costa que não iria de jeito e nem maneira, disse que o concerto no Carnegie Hall seria uma bagunça, um desconcerto, que o navio ia bater no rochedo, que o barco afundaria e — ele me redargüiu: Você é capitão, você afunda como barco. Posto em brios, só me restou uma saída, o Galeão. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Este “ritual de passagem” revalida a preocupação nacional de auto-valorizar-se por meio do reconhecimento de entidades extra-nacionais. A partida é necessária, mas o caminho de volta deve ser feito. Por este ritual de passagem transitou Carmen Miranda, que assinou contrato primeiro com Leo Shubert, para estrear musicais nos teatros da Broadway em Nova Iorque e depois em filmes nas produções de Hollywood.

Carmen Miranda provocou o orgulho da imprensa que a saudava como uma representante nacional, mas que, à sua volta, depois de longa temporada, a acusou de americanizada, sendo recebida friamente em solenidade organizada por Darcy Vargas, esposa de Getúlio Vargas, no Cassino da Urca, para uma audiência selecionada.

A este episódio de sua trajetória Carmen respondeu com “Disseram que voltei americanizada”, de autoria de Vicente Paiva e Luiz Peixoto. Este delineamento do perfil nacional de natureza ideológica repetidamente se fundamentou no contraste entre o nacional e o outro, com “o outro” sendo os Estados Unidos.

O samba “Brasil Pandeiro”, de Assis Brasil, coloca de forma poética o papel do artista brasileiro e a quem deve desempenhar suas finas artes: “Chegou a hora dessa gente

bronzeadas mostrar seu valor ô ô/ Eu fui a Penha e pedi a padroeira para me ajudar-á-á/ Salve o morro do Vintém, Pindura a saia que eu quero ver/ O tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar”.

Jobim vivencia este rito público em suas múltiplas vindas e idas aos Estados Unidos. Sempre foi colocado em uma situação de representante da pátria, ao mesmo tempo em que era um elemento alienígena, cuja nacionalidade era constantemente verificada e testada. Sua trajetória também é a narrativa de Dom Pedro I, o regente português que “libertou” o Brasil, elevando-o à condição de nação soberana, mas cuja trajetória dual marcou a memória brasileira. Nascido português, criado e aclamado no Brasil, mas motivo de insatisfação e discórdia entre brasileiros, Dom Pedro acaba abdicando e voltando para Portugal, morrendo por fim no Exterior.

O mesmo ocorreu com Carmen Miranda, portuguesa de nascimento, criada e adorada no Brasil e que morre em Los Angeles, nos Estados Unidos. E é também a trajetória de Jobim, que nasce e é criado no Brasil, ganha repercussão nacional e internacional e morre em Nova Iorque.

A “natureza dual” destes textos, seja o de Carmen Miranda, o de Dom Pedro I ou o de Jobim, é a quintessência das nossas percepções sobre nacionalidade ou sobre o que é o ser nacional. E como as “presenças-ausências” destes textos insinuam algumas das possíveis matrizes para a nossa identidade.

Estes textos, além de suas porções biográficas, devem ser entendidos muito além do discurso pessoal, mas como reconstituições do discurso de toda uma coletividade, uma vez que o mito não pertence a uma classe específica. Astréia Soares, em Outras conversas sobre os jeitos do Brasil, lembra aspectos do mito de Carmen:

A autenticidade nacional, cuja expressão era Carmen Miranda, a qual por sinal era portuguesa, portanto, estrangeira de nascimento deve à cultura americana parcela de sua mitificação pelos brasileiros naquilo em que a sociedade se volta para fora, para o externo, a fim de recortar, à nossa maneira o perfil da nação. (58)

No caso de Carmen, as dimensões de seu mito englobam as seguintes antíteses: era Carmen verdadeiramente portuguesa ou brasileira? Fama no Brasil e nos Estados Unidos? Entoava samba ou ritmos latinos para uma audiência americana?

No paradoxo possível de Dom Pedro I, podemos formular as seguintes proposições: Dom Pedro era português de nascimento, filho do rei do Portugal, logo príncipe herdeiro. Que forma, portanto personifica, no imaginário público, o colonizador ou o libertador? Como o náufrago português, batizado Caramuru, que desposou a índia tupinambá Paraguaçu, produzindo uma numerosa linhagem de filhos miscigenados e e que teve um importante papel como intérprete da língua nativa e de mediador junto a Coroa portuguesa e os padres jesuítas.

O caso de Jobim abre a possibilidade de uma rede de enunciados de natureza mítica que abrange:

a) Jobim, como herói-representante do movimento bossa nova nos Estados Unidos, em *show* de divulgação, financiado pelo Ministério de Relações Exteriores e organizado pelo Consulado do Brasil em Nova, por meio de Dora Vasconcelos e do Cônsul João Tabajara de Oliveira;

b) Jobim como vilão, inimigo do samba puro, de raiz;

c) Jobim como celebridade pública, cujo parecer sobre questões da cultura, da arte e da vida política do Brasil era solicitado. Um Jobim cuja imagem era negociada em campanhas publicitárias como a da Coca-Cola, por exemplo;

d) Jobim como poeta, livre ensaísta, filósofo brasileiro — pois foi um homem que refletia sobre as raízes da existência nacional;

e) Jobim como etnógrafo, viajante e observador desta e de outras realidades extranacionais. Por sua vivência ambígua e sua subjetividade comparatista e relativista, visível em suas cartas e em seu acervo de modo geral;

f) Jobim como ecologista, nativo, protetor e amante de todos os seres;

g) Jobim no imaginário popular.

Esta pluralidade de pessoas artísticas e os discursos decorrentes desses papéis sociais e históricos apresentam Antonio Carlos Jobim, por fim, como agente de hibridismos culturais e como “sujeito do ambíguo”, pois tentava conciliar, agremiar e harmonizar uma realidade pluriforme cultural, social e racialmente, como a do Brasil.

Sua trajetória, que é semelhante à de Carmen Miranda e Dom Pedro, engloba múltiplos paradoxos, o barroco no sentido mais puro, da presença de contrastes: tradição e modernidade; samba e jazz; tecnologia e artesanato; nacional e estrangeiro; clássico e popular; a cultura americana e cultura brasileira. Abrange, com seus relatos, obra e narrativas públicas, a dimensão de ser mito e herói brasileiro.

Este capítulo procurou ilustrar, com um número limitado de fatos e conceitos, as perspectivas de historiadores, músicos e do próprio Jobim, delineando com isto os múltiplos discursos a respeito da bossa nova no Brasil e no Exterior. Além disso, buscou adicionar um ponto de vista mítico e simbólico sobre a bossa nova, Jobim e seu significado para a crítica e para o Brasil. Um aprofundamento sobre a manifestação poética de Antonio Carlos Jobim, e a construção de seus símbolos e textos, será averiguado com maior elaboração no capítulo seguinte, no qual se analisará seu discurso poético.

CAPÍTULO 2

O IMAGINÁRIO DE ANTONIO CARLOS JOBIM: O VERSO E A PROSA

Vou fazer a minha casa
No alto de uma quimera
Vou criar um mundo novo
Inventar nova megera.

Antonio Carlos Jobim

Este capítulo trata de resgatar, selecionar e avaliar as produções criativas de Antonio Carlos Jobim, no que tange à prosa e ao verso predominantemente, ao mesmo tempo em que busca oferecer leituras que privilegiem aspectos pouco explorados de sua obra. Trata principalmente de circunscrever e valorizar o universo de representações de Jobim, seu imaginário literário. Esta abordagem visa a caracterizar e dimensionar a contribuição de Jobim para a cultura brasileira e apontar os aspectos em que ele reforça valores já existentes.

Uso o termo “imaginário” com o objetivo de designar qualquer produto da imaginação, seja ele proveniente de um artista, de um povo ou de uma cultura. A palavra derivada do latim — *imaginarius* — abrange aquele que faz retratos ou o que é fingido, simulado e fictício. Cornélius Castoriadis dirá que este será “a criação incessante e essencialmente indeterminada (social, histórica e psíquica) de figuras /formas /imagens, a

partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (13).

Neste capítulo, analisarei fundamentalmente dois gêneros textuais líricos: poemas e letras de música, procurando salientar-lhe os diferentes códigos poéticos nele implícitos. As letras de música receberão o mesmo tratamento, apesar de constituírem, por si só, um gênero com características muitas vezes opostas ao que se entende canonicamente como poema. Todavia, não invalidarei sua contribuição poética, por entender que a junção música, imagem e idéia pode preencher, nem sempre satisfatoriamente, os requisitos do que se chama poesia e por considerar essencial apresentar as marcas de literalidade e intertextualidade flagrantes na obra Jobim para os estudos de literatura brasileira e para o entendimento daquele que a revista de música americana Jazziz chamou, em 2004, de “one of the world’s greatest poets of pop music” (15).

A produção intelectual de Antonio Carlos Jobim é costumeiramente entendida e apreciada na sua dimensão musical — letra e música — pela abundância de parcerias igualmente célebres (Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Aloysio de Oliveira, Luís Bonfá, Cacáso, Jararaca, Chico Buarque entre outros) ou pelo seu notório e vigoroso trabalho como maestro e músico. Por estas razões, parte de sua produção textual ficou encoberta.

Trata-se de um significativo conjunto de narrativas que se ramifica em poemas, críticas, crônicas, ensaios, prosa e memoriais, que vêm a confirmar, nos anos posteriores, a bossa nova, a dimensão filosófica e poética de seu gênio. Apresenta-se criteriosamente para este capítulo 20 letras de músicas de sua autoria, 2 poemas e 2 prosas poéticas, entre trabalhos publicados e manuscritos. Estes textos abrangem com ênfase os seguintes temas:

ecologia, devastação, história, identidade, cultura brasileira, música, arquitetura, mulher, amor e literatura.

A escolha deste material levou em consideração a “autoria exclusiva” de Jobim com relação aos seus textos. Portanto, a seleção deste *corpus* estabelecerá uma trajetória discursiva ocupada em escrever, reinventar e fundamentar signos relacionados ao Brasil. A obra de Jobim pode ser considerada filosófica, porque sua produção artística e vida refletem uma incansável contemplação da natureza brasileira, de sua condição humana, de suas formas de vida e pensamento. É também poética por suas impressões sentimentais repletas de imagens da vida e de sua condição como indivíduo no Brasil e no mundo. A escrita de Jobim que abordaremos aqui se mostra como um construto do imaginário de um artista, a manufatura de seu *self* ou de seu “eu lírico” discursivo.

A partir destes pontos de vista epistemológicos, podemos apreender importantes repositórios das redes, sistemas de pensamento, dos diferentes modos de perceber os processos de interação entre sujeitos e suas culturas. Jobim mostrou ser, ao longo de sua carreira pública, primordialmente, um compositor de fôlego, com mais de 600 partituras. Poeta, filósofo e etnografista, ele nos legou também importantes relatos, testemunhos sobre o seu tempo e sua trajetória por diferentes grupos (músicos, políticos, literatos, artistas estrangeiros, entre outros). Entusiasta da construção de Brasília e do advento da modernidade no Brasil, ele será também um ecologista desde os princípios de sua carreira, antes mesmo da palavra ser conhecida.

Foi um defensor do meio-ambiente, mesmo quando suas canções e letras eram entendidas como apenas bossa-novistas, o que, para os ouvidos de certas camadas da intelectualidade brasileira — estudantes secundaristas, universitários e imprensa — na

década de sessenta era sinônimo de alienação, ausência de crítica social e falta de ativismo político, já que as canções da bossa nova e de sua primeira geração — João Gilberto, Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim — seriam primordialmente fundamentadas “no amor, no sorriso e na flor”.

Jobim deslocar-se-á, como veremos aqui, em repetidos momentos da criação por diferentes sistemas conceituais: ora se esboçará um nacionalista, um romântico brasileiro, um advogado do moderno e do progresso; ora um viajante cosmopolita e global, um americanista observando o Brasil e o trópico com distância e saudade e, por vezes, o ecologista, o cidadão brasileiro e bairrista, esquecido de sua existência de fama e bossa nova.

Não será enfocada aqui a produção de outros compositores do período e o que derivou, portanto, dos trabalhos iniciais de Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. A questão que se colocará neste capítulo é que, sendo Jobim um dos percussores do estilo derivado do samba, que se chamou bossa nova, estava na verdade produzindo uma poesia, um discurso musical e um imaginário nativista fundamentado em uma visão de mundo calcada na coloquialidade da vida local: sua fala, idioletos, sons, imagens e costumes. Esta visão de mundo construída era a sua resposta artística à uma a uma ideologia brasileira já pré-existente na literatura e na música.

O universo Jobim dialoga com Villa-Lobos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e José de Alencar. Incorporou, do primeiro, a multiplicidade de sons das matas brasileiras e a própria persona artística. Do escritor Guimarães Rosa, os fatos naturais, a fauna, a flora, o próprio espaço geográfico, como personagens. É na simplicidade e exatidão de seus versos que encontramos o cotidiano e a objetividade de Drummond e Quintana.

Do romantismo moderno de Amado, encontramos a recriação “jobiniana” de personagens como Gabriela. A fala poética de Jobim não busca o ornamento fútil, pesado ou inútil. Ele quer o verso simples, na colheita minuciosa da palavra do dia-a-dia, o cotidiano em sua forma popular, mas ainda assim correta. O escritor e jornalista José Castello, em Livro de Letras sobre Vinicius de Moraes, comenta a influência que Jobim teve sobre o parceiro:

Vinicius perdia um dos seus mais graves defeitos, a escrita abundante e prolixa, para se tornar um escritor mais comedido e aplicado no trato com as palavras. Mais avaro, e bendita avareza. A companhia do compositor veio, assim limpar o caminho o que Vinicius mais buscava, uma arte direta, sem maneirismo, sem rebuscamentos; que falasse da vida normal de pessoais, sem grandes dramas, sem interrogações pontiagudas a respeito da realidade; que servisse de deleite e não de purgação. (24)

Há, portanto, em sua obra, um claro esforço de se dar ao verso um tratamento lingüístico que busca o registro do discurso carioca corriqueiro, de linguagem econômica. Affonso Romano Sant’Anna corrobora esta impressão ao mencionar “a utilização de um vocabulário reduzido e simples, tentando codificar a fala dessa classe média, em suas manifestações sentimentais [...]” (42). Com os versos às vezes se tornando ‘curtos, em uma música antes de situação em oposição a uma “música narrativa” (43).

Sant’Anna lembra inclusive da força da metalinguagem de “Desafinado”, em que a letra, na verdade, refere-se à própria fala e linguagem musical e não ao assunto, que é sentimental. Portanto, ao contrário do que a crítica contemporânea afirma sobre a bossa nova ser uma construção sofisticada e complexa, a bossa nova – lingüisticamente e poeticamente—, ao estilo Jobim, denota justamente o contrário: economia, registro coloquial, vocabulário acessível, simples, entonação trivial, da fala comum.

Não há rimas esdrúxulas nos versos de Jobim, e segundo ele, a bossa nova não é musicalmente uma derivação do jazz americano. Em um pequeno manuscrito, feito em papel de carta, lê-se, abaixo do timbre de hotel, uma reflexão de Jobim: “Picasso teve muitas fases, a fase azul, a face etc. Bossa não é uma dança, *fad*, *mode*, *vogue*. É como o *jazz*, um ramo do samba, 90% do que escrevi não tem nada a ver com a bossa nova” (Acervo Jobim).

O que Jobim parece querer dizer e comprovar com isto é que ele realmente tenha gerado uma produção musical e textual copiosa: sinfonias, samba-choro, samba-canção, samba-exaltação, frevo, choros e até mesmo valsas e baiões, além de tantos outros ritmos nacionais ou não — bolero, foxes, tango, que, à sua pena, comprometiam-se como expressões genuínas da vida brasileira. Sendo assim, algumas dessas obras se confundiram no rótulo da bossa nova.

Jobim foi compreendido primeiramente como músico e parceiro de Vinícius de Moraes, e sua estréia na opinião pública se deveu a este, com o musical Orfeu da Conceição (1956), peça teatral tanto inovadora quanto polêmica. Sua notoriedade como letrista sempre se confundiu com a parceria perfeita de Newton Mendonça, pois co-assinavam letras e melodias.

Quanto a Vinícius de Moraes, embora muitas letras guardassem tratamento e influência de Jobim — como, por exemplo, “Garota de Ipanema” —, a assinatura musical ficava por conta de Jobim e a assinatura poética a Moraes. Assim se deu também com Bily Blanco, Aloysio de Oliveira, Luís Bonfá e outros. Deste modo, suspeita-se que sua primeira letra, “Este seu olhar”, tenha sido produzida em 1959, seguida de “Fotografia” (1959), “Corcovado” (1960), “Samba do avião” (1962) e “Vivo Sonhando” (1963). Na década de 1970, destacam-se “Chovendo na roseira” (1974), “Águas de março” (1972), “Lígia” (1972),

“Ana Luiza” (1973) e “Ângela” (1976). Na década de oitenta, ressaltam-se “Borzeguim” (1981), “Espelho das águas” (1981), “Luiza” (1981), “Pato Preto” (1980), “Querida” (1989) e “Samba da Maria Luiza” (1994).

Sua produção literária tornou-se mais assertiva com a publicação dos livros Visão do Paraíso, Meu querido Jardim Botânico e Toda a minha obra é inspirada na mata atlântica. O primeiro compõe-se de um conjunto de poemas e reflexões em prosa sobre o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e o segundo trata de uma pequena coleção de ensaios, memórias e reflexões a respeito do Brasil e da Mata Atlântica. Trataremos também de textos inéditos e curtos manuscritos a respeito da época áurea da bossa nova. Todo o material apresentado será utilizado para descrever a natureza do ideário Jobim, procurando identificar seus sistemas de representação, códigos líricos e retóricos usados na elaboração de seus discursos. A coleta destes signos recorrentes ou raros será fundamental para situar a construção do seu *self* artístico na narrativa. O crítico Tarik de Souza, em depoimento a Tons sobre Tom, uma vez afirmou categórico: “O legado monumental Jobim combina genialidade e perfeccionismo. E sem ser retórico, projeta uma utopia de lugar, povo e país” (156).

As paisagens do Brasil

Jobim é conhecido como o poeta das mulheres e da natureza de seu país. Este último elemento está alternadamente presente de forma explícita ou implícita. Jobim, como os escritores do romantismo brasileiro, celebrou, defendeu e descreveu a natureza nacional. A fauna e a flora brasileira foram descritas, repetidas vezes em variados gêneros literários e musicais.

A forma hiperbólica na prosa e na poesia foi mais usada à época do romantismo em hinos, poemas ou na prosa-exaltação que delineava perfis humanos com uma psicologia que coadunava com a paisagem do trópico. Assim, a protagonista de Iracema, de José de Alencar, foi a primeira musa e representante da graça nativa, da mesma forma que Peri e Ceci personificaram o modelo de idílio amoroso à beira-mar. O romantismo brasileiro do século XIX ufanou-se da nação e de sua natureza tropical edênica. As paisagens brasileiras constituíram-se, portanto, na matéria-prima para esta literatura, que fazia dos espaços nacionais um ambiente intocado e puro, como o paraíso perdido bíblico.

Jobim, ao contrário destas resenhas, desde as primeiras décadas de sua obra, vê a natureza como um espaço de integração, que difere sensivelmente não apenas desta visão ideal, nativista e romântica, como também da dos primeiros navegadores portugueses e de seus missionários jesuítas. Em seus relatos, estes primeiros viajantes traziam, em suas cartas, diários de bordo e relatos de viagem, descrições da terra Brasil, vista antes como um potencial econômico a ser explorado pelo rei de Portugal. Flávia Paula Carvalho lembra, em Natureza na literatura brasileira: “O que o cronista pretende é mostrar um mundo que pertence à sua pátria e mostrá-lo de modo que satisfaça a ambição ou vaidade do seu soberano, ou os interesses dele, despertando no povo a intenção de povoar essa terra e, assim, transformá-la em fonte de renda” (35).

O texto de Gabriel Soares de Souza, Tratado descritivo do Brasil em 1587, exemplifica este comentário: “A natureza destes cajúis é fria, e são medicinais para doentes de febre, e para quem tem fastio, os quais fazem bom estômago, e muitas pessoas lhe tomam o sumo pela manhã (343). Os jesuítas, por sua vez, segundo Lúcia Lippi de Oliveira, em

Americanos, percebiam a natureza como algo “luxuriante, soberbo, avassalador, misterioso. Grávido de perigos e surpresas” (70).

O texto de Jobim, apesar de recorrer ao maravilhoso natural, é indubitavelmente um texto que tematiza a natureza brasileira de uma forma particularmente diferenciada. Por esta razão, sugere óticas comparativas que desnudam o modo como a paisagem brasileira foi construída no imaginário histórico e literário. Esta paisagem é, por certas vezes, avaliada e medida como uma reserva para explorações de seus recursos minerais e humanos; outras vezes, como um objeto de avaliação científica, cuja *performance* de sua gente desperta do narrador conclusões, que, antes de revelarem aspectos da colônia, denotam com mais precisão a mentalidade das nações que aportaram aqui.

A comparação do texto de Jobim com o de navegantes, viajantes e escritores interessados na paisagem brasileira evidenciam as intenções que a idéia de Brasil despertou em narradores estrangeiros e nativos. O *status* do “Brasil paisagem” reflete a identidade de seus séculos e o investimento ideológico sustentado por diversos grupos e indivíduos no passado e na atualidade. A fauna e a flora brasileira no imaginário artístico e histórico desvendam intenções e conflitos, além das negociações que se fizeram para que tivéssemos uma idéia de Brasil predominante. O narrador-poeta Jobim é, antes de tudo, um “ente”, mais “colonizado” do que colonizador. Seu lugar como ente gerador da narrativa está integrado com a vivência cotidiana.

Desta forma a ilustrar este ponto de vista, abordaremos a seguir, a criação lírica de Antonio Carlos Jobim em seus versos e letras de música. Acompanhamos primeiramente “Chapadão”.

“Chapadão”

O poema “Chapadão” foi publicado em Ensaio Poético Tom e Ana, tendo sido composto em 1987. O caráter particular e portentoso deste trabalho deve-se à multiplicidade de imagens e à extensão do poema, que contém 55 estrofes de quatro versos cada e levou oito anos para ser escrito. É uma peça que entrecruza traços líricos e épicos e é bastante representativa da noção de espaço, casa e nação do artista.

Chapadão nada mais é do que uma sucessão de chapadas ou uma chapada extensa. Geograficamente, o sertão é entendido como uma região agreste coberta de mato, localizada no interior e pouco povoada. Literariamente, o sertão é, por tradição, um espaço mítico que abarca qualquer região do Brasil que não se encontre na Costa Atlântica e que se revele um mistério. O chapadão de Antonio Carlos Jobim surge como possibilidade de sertão. O sertão de Jobim é o sertão dele, é a sua casa, a sua interioridade onírica e psicológica.

A casa de Jobim abarca os tempos, nativo e tecnológico. A ação se passa em uma região sem fronteira, mas, ao mesmo tempo, delimitada pelo “sentimento” de nação de Jobim. O poema guarda traços épicos porque coleciona e aponta os notáveis das artes, os fundadores admiráveis, os eventos e indivíduos contribuidores de conhecimento para a nação, especialmente nas artes e na arquitetura. Porém, “Chapadão” não pode ser considerado formalmente uma epopéia, pois dispõe estes personagens e fatos de um modo que os tem entrecruzados a uma linha privada e afetiva de Jobim.

Escrito na primeira pessoa e vulnerável aos estados de ânimo da pessoa lírica de Jobim, o texto alterna momentos de entusiasmo, alegria, tristeza, desamparo e desilusão profunda. “Chapadão” é irregular em seus estados de ânimo. Pode ser considerada uma peça

lírica monumental, em estrofes de versos e rimas regularmente simples e que se desdobram em quartetos, construídos na forma de pequenas cenas sentimentais, públicas, coletivas ou externas, redundando em mini-narrativas.

O poema constrói uma macro-narrativa que o costura em um longo processo de construção da sua individualidade brasileira, atado a fatos, mitos e personagens que são selecionados, descartados ou incorporados de acordo com os fatos memoráveis deste artista. Esta construção acontece na interioridade do poeta, que a pontua com seus acertos, avanços e retrocessos.

Aluno de arquitetura, Jobim era obcecado pela disposição e pelo aproveitamento do espaço. Em seu acervo pessoal, deixará uma crônica de quase seis páginas, em tom humorístico, intitulada “O Baixo rebaixado”, manuscrito inédito. Jobim esquadrinha, critica, analisa, redesenha, desabafa e vocifera contra o teto baixo da nova casa que comprou no Jardim Botânico, e a qual modifica e reconstrói para que ela seja uma residência adaptada ao lugar. Reclama e sugere mudanças que aproveitem a claridade, que economizem energia e que ofereçam condições de conforto térmico adequadas, sem com isso aumentar o custo.

Ao redesenhar sua casa e criar com esta crônica um pequeno diário da obra em andamento, criticará a arquitetura predominante e influenciada pelo *design* europeu atento às necessidades desta sociedade e não de uma cidade tropical. Esta crônica, que pode ser encontrada no Acervo Jobim, relata: “Sérgio Dourado tem suas razões para diminuir a altura, the height of the room, sus intenciones son bien conocidas \$, mas nós tínhamos sobre nossas cabeças o céu e as estrelas” (Acervo Jobim: Produção Intelectual). Ao refazer sua casa, quer refazer a casa cultural de origem, mas, sobretudo, quer aprimorá-la: “Aliás este deck de madeira, que parece o assoalho do Municipal, virou teto de centenas e centenas de

apartamentos no Leblon. O lado deste estúdio é todo Blindex, para piorar fumée! Chico não agüenta a fumaça e abre as portas do Blindex. O calor é insuportável, o ar condicionado sai e entram os besouros” (1).

Criticará a matéria-prima inadequada e a lógica de construção que não provê nem prevê as necessidades locais. Estará aqui mais uma vez esboçando indignação, sonho, luta e orgulho na tentativa de infiltrar um sentido de nacionalidade consciente e inteligente a qualquer brasileiro. Esta digressão serve para explicar que, por sua vez, o poema “Chapadão” não se apresentará muito distante dessa crítica de costumes revelada em sua empreitada mais doméstica. “Chapadão” simboliza a continuada tentativa de delineamento da nacionalidade cultural brasileira, com suas crises e cisões, mostrando claramente a expressão de um “eu” poético e reflexivo imerso em seus paradoxos, na sua ambivalência de espaços a serem experimentados.

Nele cabem o “eu lírico” que ama a terra e suas tradições, ao passo que a repudia por suas injustiças, ao mesmo tempo em que combina o impulso de abandono para o estrangeiro e para as coisas modernas de sua época como o “avião”. As referências ao urubu, ao avião e, em alguns momentos, à máquina fotográfica representarão os dois pólos de epistemes contraditórias e por diversas vezes rivais ideologicamente. O “Brasil-paisagem” de Jobim se descortinará nestes versos. O poema se mostrará uma narrativa que se inicia no ensejo de construir e que se abre repetidas vezes ao espaço da morte e do renascimento, ou da demolição e construção:

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 don'Aninha
Prá me dar inspiração

Vou fazer a minha casa
No alto de uma quimera
Vou criar um mundo novo
Inventar nova megera

Vou fazer a minha casa
Com largura e comprimento
E peço ao Paulo uma sala
Pra botar Aninha dentro

Vou botar minha biruta
No taquaruçu de espinho
Vou fazer cama macia
Pra te amar devagarinho

Seremos dois belezudos
Neste mundo de feiosos
As noites serão tranquilas
E os dias tão radiosos

Quero minha casa feita
Com régua prumo e esmero
Quero tudo bem traçado
Quero tudo como eu quero

Quero tudo bem medido
De largura em comprimento
Não quero que minha casa
Me traga aborrecimento

Vou fazer a minha casa
Do alto de uma canção
E agradecer a Deus Pai
A sobrança inspiração

“Chapadão” demonstra ser um contraponto fértil quando o comparamos com a letra da música de “Águas de março”. Enquanto “Águas de março” (1972) lida significativamente com *cronos*, o tempo, e remetendo à uma aventura fabulosa da vida selvagem do Brasil, “Chapadão” quer situar-se no espaço gerador: é um poema ligado ao simbolismo mítico de Gaia e à construção de um *locus brasiliis*.

O Jobim arquiteto aceita a empreitada de erguer uma casa cujo teto será de telha vã, ou seja, sem telha, sem teto: “Neste desvão principal/Nesta branca e azul manhã/Vou erguer a minha casa/De vermelha telha-vã”. Este é o primeiro indicador de que ele não está edificando uma habitação de feições particulares e relativas à sua vida íntima, mas que se prepara para elaborar uma casa imaginária: uma casa que contenha não apenas o seu lar

imediatos, mas um ideário de Brasil, cujas matrizes entrecruzam os projetos de intelectuais da arquitetura como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Glauber Rocha do cinema; Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, da literatura; Sérgio Ricardo, da música; e do trabalho manual do mestre de obras Adão Souza Mota (responsável pela edificação de Brasília).

Esta casa no chapadão parece manifestar uma junção de lugares poéticos, pois une também no verso, de forma simbiótica, sua vida familiar e amorosa: “Vou fazer a minha casa / Com largura e comprimento / E peço ao Paulo uma sala / Pra botar Aninha dentro”, uma vez que pede ao filho Paulo Jobim, arquiteto, que lhe faça uma sala para colocar sua esposa “Aninha” Jobim dentro. A repetição da frase dentro do verso, “vou fazer a minha casa”, denota a casa por se construir, por se erguer. Ao mesmo tempo, a repetição quase como um estribilho, repete a vontade de se construir, de forma metódica e obsessiva.

As intenções são assiduamente lembradas. O tempo no futuro composto é usado para abandonar a música em “Vou levar o meu piano”; para trazer a esposa em “Vou levar don'Aninha”; para construir uma nova civilização e com ela uma nova direção em “Vou criar um mundo novo” e “Vou botar minha biruta”. Nos projetos futuros, encontram-se o abandono aos hábitos lascivos, à prática intelectual e filosófica e ao anonimato. Ele diz: “Vou me esquecer do pecado”, “Vou entrar pra Academia”, “Vou contemplar grandes pedras” e “Vou esquecer o meu nome”.

Há nestes versos o desejo de uma vida longa que o leve da infância a uma vida de plantio do belo e a uma morte tranqüila: “Vou viver vida comprida”, / Vou plantar um roseiral / Vou cheirar manjerição / Vou ser de novo menino / Vou comprar o meu caixão / E vou dormir dentro dele / Bem relax tranqüilão”.

A casa de Jobim enumera também os anseios de uma vida em conjunção com o sentido de mata brasileira, pois nesta casa não podem faltar: “riachão”, “ribeirão”, “cachoeira”, “roseiral”, “manjerição”, “hibiscos”, “condores”, “urubus”, “onças”, “antas”, “caracóis” e “lagartixas” — animais, plantas e acidentes naturais que, na verdade, serão recorrentes em sua obra poética.

É uma casa brasileira, mas ao mesmo tempo uma casa transitória e ideal, porque ela existe dentro do desejo inquieto do poeta, adicionando ao entorno de seu lar não apenas beleza e alegria, ou elementos harmônicos como o afeto da conversa rotineira. Na mesma paisagem aparecerão a destruição, o desgosto, os retornos e os abandonos.

A contradição estará presente no aspecto primitivo e às vezes ingênuo oposto à tecnologia e à ironia também empregadas. A casa opera entre o sonho e a realidade, entre a fê e a incredulidade. A casa é a casa dos macucos, das memórias das caçadas e, ao mesmo tempo, uma casa cosmopolita que conforme ele diz, fica no “mundo, monde, mondo”:

Vou viver na minha casa
Vou viver com a minha gente
A conversa rotineira

Que eu gosto de onça assada
Mas na brasa da lareira
Conversando ao pé do fogo
A conversa rotineira

Das queixadas dos macucos
Conversa pra noite inteira
Da memória das caçadas
Na floresta brasileira
Para alguns versos depois dizer:

Minha casa é por aí
É no mundo monde mondo
Que eu só durmo no sereno
Quem faz casa é marimbondo
Vou-me embora desta terra
Meu desgosto não esconde
O afeto aqui se encerra
Quem faz casa é marimbondo

Vou-me embora vou-me embora
Você não me leve a mal
Se Deus quiser fevereiro
Venho ver o carnaval

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

A casa ideal de Jobim incorpora, escolhe e inclui momentos e marcos da cultura brasileira; é tão efêmera e diáfana quanto a idéia de nacionalidade. A casa de Jobim abrange espaços tão ímpares quanto natureza e cultura. A cultura e o que ela pode representar — intelectualidade, técnica, arte letrada — são colocados lado a lado, ao espaço natureza, sem os hierarquizar. “Chapadão” é o refúgio, o exílio, o descanso, a luta e a paixão, mas é também o desprezo, o abandono e a desesperança. “Chapadão” pode ser lido como o poema-espaço, o espaço grávido de idéias e quimeras. É quimérico, porque se explica na virtualidade de seus projetos, no “porvir”. É também uma idéia de progresso perdida em meio ao passado e ao presente avassalador, mas que infantilmente não deseja conflitos e dissensões. Improdutivamente, pois, em um número repetido de estrofes, o poeta — que inicialmente vai se mostrar tranqüilo, otimista e um cristão temente e reverencioso a Deus — *in media res*, ou no meio da composição narrativa, demonstrará estados de ânimo que serão incompatíveis com suas expressões entusiasmadas:

Sob a axila do Christo
este sovaco christão
Vou fazer a minha casa
No alto do Chapadão

E vou dar festa bonita
Com bebida e com garçon
E ao Lufa que foi amigo
Dou champagne com bombom

Vou fazer a minha casa
No centro do ribeirão
Quero muita água limpa
Pra lavar meu coração

Minha casa não terá
Nem sábado nem domingo

Todo dia é dia santo
Todo dia é dia lindo

Todo dia é sexta-feira
Sexta-feira da paixão
Vou convidar o Alberico
Para o peixe com pirão

Somado a um conflito maior, se fará a vontade de “pairar” distante e altaneiro, como um “avião” ou um “urubu”. Assim, a justificativa de abandonar a construção da casa aparece no verso “quem faz casa é maribondo”. As disposições pacíficas e racionalizadas subitamente se perdem na perplexidade e na revolta.

O Brasil é para Jobim um lar afetivo na narrativa, porque abriga todas as volições de seu “eu”, as contradições, inquietudes e complexidades contra e com os quais sua lírica dialoga. É a casa das misturas, das sínteses dos ritmos contrários, que se reúnem para criar um terceiro tempo. É a casa de “teto aberto”, ou “sem teto”, ainda aberta e, quem sabe, vulnerável às influências de todas as sortes.

O Brasil poético de Jobim revela-se em diversos pontos de sua obra como uma utopia de espaço e tempo, uma prática aflita. Um fracasso ou um sucesso? Esta questão é colocada por Jobim em suas memórias mais adiante. O tempo-espaço de Jobim, seu *chronotopos*, propicia narrativas que nos persuadem a diversas idéias de Brasil. Podemos encontrar, em sua obra, o Brasil em suas múltiplas facetas: romântico, lírico, clássico, nostálgico, moderno, arcaico, coletivo e pessoal.

Na obra de Jobim, encontra-se primordialmente o Brasil e seu diálogo com ele, sua interação dialética com idéia de nação em marcha ou andamento. Esta utopia de país em construção revela, com assiduidade, os traços românticos de escritores da primeira e da terceira fase do romantismo brasileiro. A exaltação de riquezas nacionais se faz de uma

forma agora que não se detém apenas nos elementos naturais, mas que valoriza o capital intelectual e cultural do país.

Valoriza também substancialmente as carências, os fracassos, a incompreensão e a miséria da população. Sem querer transformar o Rio de Janeiro em um pólo análogo à Paris do século XIX ou à Nova Iorque do século XX, narra-o com a naturalidade e a transparência dos aprendizes. Jobim narrará, em retrospectiva, os diferentes momentos em que se vê confrontado com sua noção de brasilidade e estrangeirismo, seja ao encabeçar a bossa nova, seja ao representar o Brasil diplomático no *show* da bossa nova em Nova Iorque ou ao ficar em Nova Iorque para fazer “um dinheirinho”.

Assim, ele venderá sua matéria-prima, suas canções a preços abaixo do mercado, sem ao menos saber seu valor e alcance. Diferente da produção romântica do século XIX, o Brasil do século vinte já se diz possuidor de uma memória, de um passado de heróis e anti-heróis. Não é mais uma nação por se libertar formalmente do jugo português ou para inventar conforme os diversos movimentos artísticos (Romantismo, Naturalismo, Realismo, Modernismo) efetuaram. Ao contrário, é uma nação para se perpetuar e desenvolver, com valores a serem explorados e manifestados, de forma antes subjetiva do que coletiva.

Uma das grandes preocupações de Jobim em vida era que a sua obra tivesse a perenidade que artistas como Pixinguinha, Noel Rosa e muitos outros grandes metes da música popular brasileira não tiveram, por não terem tido tempo ou o apoio necessário para transcreverem suas obras musicais para o papel. Jobim pretendia salvaguardá-las para as gerações vindouras, protegendo-as para o Brasil, especialmente na música, onde o ambiente era mais volátil, e nem sempre erudito, e onde o estudo da música como linguagem e teoria não era de acesso para todos.

Hoje se sabe que acervos musicais abundantes de compositores populares desapareceram, restando destes apenas canções mais conhecidas. A este patrimônio brasileiro ele fazia referência freqüente por terem ficado na “oitiva”, ou seja, no ouvido, e com sua integridade documental ameaçada ou simplesmente esquecida. Esta preocupação com a posteridade devia-se a um forte instinto de preservação que se refletia não apenas em relação ao nosso patrimônio natural, mas também ao patrimônio artístico e histórico. Sua luta era voltada para a sobrevivência da informação que retratasse as coisas desenvolvidas na terra brasileira.

Tinha uma preocupação com a sobrevivência da oralidade, do material oral, não apenas na sua concepção, registro e veiculação, mas também na autoria destas obras, que refletiam a pluralidade de interioridades brasileiras e de visões de mundo no Brasil. Assim, ao defender Villa-Lobos ou qualquer outro, defende a manifestação destas vidas singulares, com seus talentos e desafios. Já nutria, talvez por experiência como arranjador de músicas em gravadora (onde transcrevia melodias para partituras), uma consciência da impermanência da arte e da falta de “letramento” de artistas populares brasileiros, tanto na música quanto na escrita, especialmente em um país ainda carente de uma política de preservação da memória.

Para Jobim, este sentido de conservação amalgamava-se de forma coerente no trabalho artístico, assim como em relação à sua vida íntima e em relação à sua vida ao ar livre, como nos versos de “Chapadão”.

Para Jobim, música, vida, natureza e sentimentos eram matérias a serem cuidadas e preservadas. Este resguardo abrangia não somente a produção intelectual particular, mas o bem comum público, sua memória e identidade. A articulação de uma casa bem planejada, advinda de seu desejo e de sua harmonia era essencial. Uma casa desenhada por um arquiteto

voluntarioso e atento. A casa se constrói no cálculo, mas também no investimento de tempo e fé.

Verifica-se, em seus versos, a crença na morte e no perdão divino, ou na “extrema-unção”. A morte é sua única religião ou sua única ideologia: “Vou dormir de banho tomado / Já pronto para a extrema-unção / Vou fazer a minha casa / No alto do cemitério / Vou vestir a beca negra / E exercer o magistério / Vou vestir a roupa lenta / Que leva ao desconhecido / E eis que chego aos sessenta / Como um homem sem partido”.

Aos sessenta anos, Jobim se apresenta como um candidato ao magistério, a professor. Quer ensinar, mas, ao mesmo tempo, não quer se ater às doutrinas e ideologias. A sua casa não se conclui e esta construção não se finda, por ser o alicerce da casa genuinamente fundamentado na contradição e na sede de mudanças de Jobim. É este gérmen criativo que o fez compor e escrever até o ano de sua morte.

Jobim deseja um lar que lhe permita a contemplação e o anonimato, mas ao mesmo a liberdade de ser menino e velho, de se renovar, de renascer como plantas que se regeneram, como a arte que cria, metamorfoseia e transforma. Quer estar “aberto e fechado”, vivendo o “íntimo” e o “coletivo”.

Quero a casa em lugar alto
Ventilado e soalheiro
Quero da minha varanda
Contemplar o mundo inteiro
[...].
E dentro da minha casa
Nunca vai juntar poeira
Pelo meio dela passa
Uma enorme cachoeira

Quero água com fartura
Quero todo o riachão
Quero que no meu banheiro
Passe inteiro o ribeirão

Vou contemplar grandes pedras
Vazio de compreensão
Vou esquecer o meu nome
No alto do “Chapadão”

Vou plantar um roseiral
Vou cheirar manjeriço
Vou ser de novo menino
Vou comprar o meu caixão

E vou dormir dentro dele
Bem relax tranqüilão
Dormir de banho tomado
Já pronto para a extrema-unção

“Chapadão” é também, com sua linguagem, um código geográfico para a liberdade. É uma pequena saga íntima que, sendo individual, acaba por representar com sua visão lírica toda a sua interação com uma coletividade. “Chapadão” canta a aventura do poeta, ao passo que relata as peripécias de uma nação e sua gente. Os volteios do poeta, suas viagens pelo mundo e pelo Brasil, seu testemunho da construção de Brasília, a idealização do sonho de expandir o Brasil (inaugurando uma capital na região Centro-Oeste) e as sucessivas gerações de artistas modernos testemunham os valores ou os tesouros intelectuais do Brasil moderno. Os amores do poeta são descritos de forma alternada, valorizando e transitando pelos diferentes femininos e são uma gênese dos amores das raças nacionais: “índia tupiniquim”, “roxa morena” e “moreninha”.

Apesar do afeto de suas mulheres, seus versos registram os rompantes emocionais, as decepções que lhe sugerem idéias de abandono e desapego à arte, às musas, aos versos e às suas próprias canções. Em um paralelo intertextual, não podemos evitar a associação do verso de “Vou me embora prá Passárgada”, de Manuel Bandeira:

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

Adeus minha roxa morena
Minha índia tupiniquim
O meu amor por você
É eterno até o fim

Não quero partir chorando
Já tá tudo tão ruim
Não chore meu bem não chore
Não me deixes triste assim
Adeus minha moreninha
Não vá se esquecer de mim

Mas não vou ficar solteiro
Você pára de chorar
Que com a sobra do dinheiro
Mando logo te buscar

Mas, ainda que busque o desapego, a vida solitária, a fuga, é reverente à força da natureza, que respeita, teme e consulta. Apesar da modernidade e da pujança dos aviões, lembra-se que urubus podem causar tremendos estragos na rota de um aeroplano:

Avião papa jereba
passa mal e cai no chão
Avião foge do peba
Peba derruba avião

Por favor seu urubu
Me deixe passar então
Não entre em minha turbina
Não derrube o avião

Eu já estou tão tristezinho
E tantos outros já estão
Não derrame meu uisquinho
Não abata meu jatão

O poema “Chapadão” não é isento de críticas e lamentos às práticas exploratórias exercidas (desde os tempos dos primeiros colonos portugueses), ora com a venda da madeira nativa, que se perpetua até a atualidade, desde o ciclo do pau-brasil, ora com a ignorância que grassa a terra com queimadas para o plantio agrícola. “Chapadão” lamenta a inquietante opressão do homem pelo homem, revivida na menção ao heroísmo dos cangaceiros, homens do sertão rebeldes à ordem vigente, injusta e indiferente às pessoas humildes.

Elogia com isso o cinema político e novo de Glauber Rocha e o trabalho engajado no cinema e na bossa de Sérgio Ricardo: “As histórias do corisco / Vividas nesse sertão / Que Sérgio Ricardo e Glauber / Cantavam ao violão / Eu não sou passarinho / Prá viver lá na prisão / Não me entrego ao tenente / Nem me entrego ao capitão / Eu só me entrego na morte / De parábélum na mão”. O emblema do sertão como espaço que incita revolta e rebeldia se estabelece como foco de resistência ao *status quo* e ao totalitarismo estatal que podemos vislumbrar neste verso. As lembranças de Jobim e as imagens do sertão são, com efeito, a justaposição de duas matrizes de significado bastante sedimentadas no imaginário histórico-literário: o sertão como o lugar do colonizado (com sua existência agreste e heróis), aliado ao sertão como o espaço do mistério e do indescritível (a visão do litoral ou a visão das elites letradas, herdeiras contínuas de luso-brasileiros).

Ele transporta esta matriz primordial para aludir ao heroísmo dos estudantes urbanos que se debatem contra uma força política maior e mais bem equipada. A ditadura e o golpe

vão sufocar e massacrar centenas de brasileiros sob a égide de um governo militarizado e organizado por patentes entre as décadas de sessenta e setenta.

O cangaço evocado na “lembrança” dos filmes de Glauber Rocha descortina o espaço violento de resistência e vida no agreste. Como árvores nativas, resistentes à água, os cangaceiros respiram as intempéries do clima. Jobim empregará a memória do sertão e seus símbolos repetidamente em “Chapadão”, recortando-os, costurando-os e desenhando-os em uma tentativa de abarcar tudo o que se sabe e o que não sabe sobre o Brasil, revelando, com isto, o sentimento destes múltiplos sertões ou do chapadão.

Leitor de Guimarães Rosa, neto de bandeirantes e amante dos índios e da natureza, Jobim dispõe estes símbolos, enredando-nos nas distintas chapadas: a casa, o descampado, a verdade da poesia, a tolice e a frivolidade do poeta, a percepção equivocada do homem do litoral da realidade do homem do interior, a respiração das entranhas do homem da chapada. Tudo isto é o homem-natureza que ele quer ser, o homem silvícola que se integra às suas raízes, mas que tem tenacidade ou “civilização” suficiente para não sucumbir, dizimado.

Oportunamente, “Chapadão” é uma paráfrase jobiniana para a idéia de sertão, nutrida no calor dos séculos e no engenho de romancistas brasileiros articulados com a idéia de abarcar o Brasil e seus diversos “modi”. O sertão e sua gente representam um dos signos mais valiosos da cultura brasileira. Suas representações procuram abarcar as incongruências entre civilização, cultura e natureza.

O crítico de literatura Gilberto Mendonça Teles lembrará que o termo “sertão” se tornará, ao longo dos séculos, e primeiramente na época colonial, um vocábulo que afere a idéia de um lugar ocupado pelo povo selvagem não catequizado (uma visão do jesuíta Padre José de Anchieta). Mais tarde, devido à natureza inóspita e difícil ao europeu, e

principalmente por representar um empecilho ao objetivo dos desbravadores, ele se tornará a descrição de tudo aquilo que não se abrange, de tudo “o que não se sabe” e de tudo aquilo que se teme. Esta acepção gerada pela visão do colonizador promove uma clara oposição entre litoral e sertão, entre cidade/corte e entranhas do Brasil que se sedimentará na cultura literária e que se manifestará nos mais diferentes autores nacionais desde Santa Rita Durão e José de Alencar até Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Jobim reflete, em seus textos, estas diferenciadas facetas do sertão e da interioridade do Brasil, absorvendo principalmente as questões espirituais abordadas no universo de jagunços, chapadas e sertões. Ele deve a Rosa e ao deslocamento da capital brasileira (do Rio de Janeiro para Brasília) para o planalto brasileiro este “descortinamento” da cultura interiorana que o ajuda a fazer uma elaboração do Brasil e confere-lhe um caminho para trafegar entre suas dúvidas, certezas e “demônios”.

Assim, embora Rosa não seja citado diretamente nestes versos, é a própria estrutura poética rosiana que confere espaço para que ele homenageie Glauber Rocha, junto com Sérgio Ricardo e outros como Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Estes luminares do cinema, da música, da literatura e da arquitetura representarão o ímpeto de resistência nativa brasileira. Assim Jobim associará a fala do cangaceiro aos discursos de Rocha, de Drummond e à exaltação das obras de Costa e Niemeyer. Se o sertão, ou chapadão, sintetiza o Brasil, então seus heróis encontram-se dentro dele.

É como Oliveira aborda a questão do habitante do sertão: “o cabra —cangaceiro — aparece como encarnação do herói sertanejo. Para além desses atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões, e que o sertão deve ser tomado como metáfora do Brasil” (70). Deste modo, “Chapadão” insinua-se como uma

metáfora de criação e mistério, pois sugere o vazio, que conduz à criação poética de Jobim, à criação do Brasil, da mesma forma que o sertão pode ser visto como uma realidade interior e psicológica na obra do escritor Guimarães Rosa, possibilidade na qual se ancora Jobim em seus versos, fazendo uma exegese das veredas poéticas de Rosa e abrindo-se para que nos defrontemos não apenas com um universo exuberante e grandioso em sua geografia, mas com um universo psicológico repleto do ruído de seu duelo interior com o Brasil.

Este espaço lírico de Jobim é representado por uma retórica que sussurra vozes dialógicas entre a cultura, o mito e a lógica. Ora sua persona poética age como um jagunço de “parabélum na mão”, ora como um caçador cruel em “quero vestir meu pijama / Smith e Wesson na mão / Quero ler na minha cama / Papo-amarelo no chão”. Às vezes agirá como um religioso: “Vou fazer a minha casa / Do alto de uma canção / E agradecer a Deus Pai / A sobrança inspiração”. Por alguns versos um professor: “ou fazer a minha casa / No alto do cemitério / Vou vestir a beca negra / E exercer o magistério” e também um urubu: “Vou fazer a minha toca / No bico d'urubutinga / No pico da marambaia / Lá na ponta da restinga”.

A chapada ou o chapadão é, em certa medida, na obra de Jobim, o grande drama entre o arcaico e o novo, a tradição e a mudança. Esta mesma representação do Brasil foi feita pelos modernistas como Oswald de Andrade em seus manifestos. Jobim busca na chapada uma religião, uma resposta atemporal.

Nas entranhas do chapadão, o próprio Brasil duela em um embate entre o velho e o novo, entre a civilização e a barbárie. Estes encontros sugerem vozes da obra de Jobim que se deslocam subjetivamente e que interpenetram o novo e o velho, o progresso e a ordem natural, mas que mantêm a troca intertextual e intersubjetiva com o cinema de Glauber Rocha (em Deus e o Diabo na terra do sol), com a prosa de Guimarães Rosa (Grande sertão:

veredas e Primeiras estórias) e de Mário Palmério (Chapadão do Bugre). Um dos seus primeiros exercícios em relação a estes dilemas epistêmicos verifica-se, na criação da Sinfonia da Alvorada.

Verifica-se que Jobim transita entre a Costa brasileira e o Interior do Brasil, como averiguamos em nas canções urbanas ou praieiras de seu cancioneiro como “Fotografia”, “Desafinado” e “As praias desertas”. Por outro lado, Jobim retorna ao tema do sertão na canção “Pato Preto”, em 1989, e em “Borzeguim”, de 1981. Todos estes aspectos serão sintetizados em “Chapadão”. Neste poema, o conflito entre a cultura e a civilização será delineado pela oposição entre o urubu de cabeça-vermelha, popularmente conhecido como Jereba, e a “decoreba”, o intelectualismo cristalizado, as regras fáceis e repetitivas:

Que já chega de besteira
Já basta de decoreba
Que a cultura verdadeira
Tá na asa do jereba.

Jobim esboça nestes versos a preocupação com a definição de uma cultura relevante, que não se distancie da natureza e que não reproduza práticas vazias. Ele elege o urubu jereba como um ícone de liberdade, selvageria e transformação. Por se alimentar dos despojos e da morte, o urubu será descrito como a síntese ou a interseção de duas civilizações: o mundo selvagem e o mundo racional. O mundo dos vivos e o mundo da destruição. Mas, acima de tudo, descreve o lugar para onde sempre se recolherá e confiará sua vida, como na estrofe final de “Chapadão”:

Telefonei pro aeroporto
Não tinha avião mais não
Vou fazer minha viagem
Na asa do peba então
(acho asa de jereba, mas segura que avião).

A esta ave de grande autonomia e sistema digestivo poderoso Jobim faz sucessivas menções, não apenas na forma de melodias e intitulando um álbum, mas como esta em forma de prosa lírica, onde apregoa e elogia as qualidades naturais do urubu, descrevendo criteriosamente seus hábitos e autonomia. Para muitos o urubu é a ave de vida e morte, pois, ao mesmo tempo em que devora, limpa para outras coisas renascereem. Para Jobim, este viés filosófico não é esquecido. Subitamente, seu pensamento de ecólogo se esvai no sentido de vida, morte e liberdade. Ao observar a vida natural, constata a própria existência em trecho da prosa urubu, parte de toda minha obra é inspirada na mata atlântica:

Jereba é urubu importante como, aliás, é todo urubu. [...]. O que ele toca é intocável.[...]. Jereba é urubu importante e por isso ganhou muitos nomes.[...]. Na verdade não és culpado da nossa devastação.[...]. Nada como asas. Oceano do céu. Urubu-procurador. Urubu-achador. Que sabes do alto o que se esconde não chão da mata virgem e dos muitos perfumes que sobem do mundo. E das vantagens de uma queimada. E o que oferece a auto-estrada. Eterno vigia de um tempo imperecível. Guardião de dois absurdos [...]. Y entrabas e salias por las cordilleras sin pasaporte [...]. a vida era por um momento. Não era dada. Era emprestada. Tudo é testamento. (145)

A utilização de seres voadores será uma transposição emblemática constante de seu sentido de música e conservação, seja pelo equilíbrio que os urubus trazem à cadeia alimentar ou por serem índices da destruição e da morte. Muitas vezes, ao preparar dedicatórias, contracapas em homenagem a colegas e amigos músicos, os adereça com adjetivos próprios dos pássaros. É assim que, em “Bela Manhã de sol”, o poeta se derrete em elogios ao maestro Ettore Strata:

Um falcão toma seu banho no alto da garapa (White wood tree), depois da chuva e da fria noite veio esta inesperada manhã de sol e eu escuto a maravilhosa gravação Simphonia Bossa Nova conducted by my friend Ettore, [...]. Good brazilian music, very well arranged wiht wonderful jazz soloists as Tony Scott, Gary Burton add other names... Deeps inside the forest a toucan call. Great orchestra all good, strings, drum, percussion. Congratulations maestro Ettore Stratta. See you soon in New York”. (Acervo Jobim)

“Le Jardin Botanique à vol d’oiseau”

“Le Jardin Botanique à vol d’oiseau” foi publicado em 1992, no livro toda a minha obra é inspirada na mata atlântica, e é um dos raros e bem acabados poemas de Jobim. É inspirado em um dos seus recantos favoritos, o Jardim Botânico, localizado no bairro homônimo na cidade do Rio de Janeiro.

Nos versos poéticos de “Le Jardin Botanique à vol d’oiseau”, Jobim engendra um passeio pelas entranhas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro⁷. Jobim assume, nestes versos, a posição do narrador-personagem que revive suas memórias, em uma viagem mental escapista. À moda de um pássaro, se desprende do mundo civilizado, para alçar vôo sobre o continente de sentidos e sensações.

O passeio apresenta os habitantes do jardim botânico: pássaros, peixes, micos, cobras, a alma dos homens e seus heróis. Este poema é especialmente valioso porque podemos vislumbrar a casa afetiva do poeta. Vida familiar e vida na mata se confundem mais de uma vez. Os versos de Jobim ressuscitam seus amigos e heróis: o maestro e grande incentivador do choro contemporâneo; Radamés Gnattali, Augusto Ruschi⁸ e Villa-Lobos.

É nesta alcova poética que cenas românticas e idílios amorosos se sucedem. Há o encontro sensual e brejeiro: “Foi na sombra da mangueira que / Que eu quase beijei você / Você tava tão bonita / Mas arisca como o quê?”. Há o elogio ao amigo, “Meu amigo Radamés é coisa melhor que tem / É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem”.

⁷ O Jardim Botânico do Rio de Janeiro localiza-se no bairro de mesmo nome. Foi fundado em 13 de junho de 1808, pelo Príncipe Regente Dom João VI.

⁸ Augusto Ruschi (Santa Teresa, Espírito Santo, 12 de dezembro de 1915 — Vitória, 3 de junho de 1986) foi um ecologista e naturalista brasileiro. É considerado o "Patrono da Ecologia no Brasil". Dois anos antes de morrer, moveu uma nova campanha contra o desmatamento de uma região do norte do Espírito Santo, último refúgio de três espécies de colibris sob ameaça de extinção.

Insinua-se a referência a Villa-Lobos, na sua homenagem musical às forças da natureza em “Vamos atrás daquela serra, Calunga?”.

O poema prossegue em verso-livre, em efeito fluxo de pensamento, imagens contínuas e encadeadas. Os espaços do presente, do ontem e do futuro se confundem e se alternam, criando uma simultaneidade de sentidos e associações sinestésicas. Estes sentidos afloram pela visão do paladar, da visão, do tato e pela interpenetração entre os tempos presente e passado, evocados nas sensações de dor e prazer.

Apesar da beleza do momento lhe ser tão envolvente e volátil, a ponto de lhe conduzir de uma realidade a outra, é a natureza com seus “ferrões” e “duas farpas negras cravadas” que lhe impede o escape, a inconsciência o saudosismo fácil. A dormência é passageira:

A polpa branca à mostra,
A púrpura dos frutos sobre a areia dourada
E pego um e mordo
O sumo abstrato invade a boca
E me transporta ao desconhecido outono
De uma região selvagem, mas uma dor aguda quebra o encanto
Sobre o peito de meu pé um marimbondo do mato
De bunda amarela, rajado de negro, enfia o ferrão.
Esmago-o entre o polegar e o índice.
Mas ficam os ferrões, duas farpas negras cravadas...
Retiro-os e aparecem duas gotas cristalinas, de veneno?
Espremo, o pé já está dormente.
Levanto-me e ando. Serei alérgico ao veneno?
A dormência sobe pela perna e se dissipa. (238)

Entrementes a esses escapes para a consciência sensorial, Jobim retoma a sua preocupação com a natureza, com a abundância de eucaliptos no mundo, uma monocultura preocupante. “O eucalipto, originário da Austrália, Hoje habita o mundo inteiro / Nunca fui a um lugar que onde não os visse, frondosos” (239). Exaspera-se quanto à pureza das águas, com o fluxo natural de rios e oceanos, e compreende que, apesar de se encontrar em um lugar

preservado, o jardim botânico, e de grande cuidado com a natureza, há muito que se resguardar fora dali. Ele continua afirmando no poema que “o meu jardim botânico não é muito o das palmeiras imperiais, é mais obscuro, da borda do mato”, “das sabiás” (grifo meu), dos micos, do caxinguelê, do juriti e da cuidado! Eventual jararaca”. Ele faz uma alusão a todos os animais que se encontram além dos limites daquele jardim público, deste espaço artificial que é um jardim construído.

Sabe Jobim que o homem de todos os tempos empreende práticas que aniquilam, antes de cultivarem a vida. A voz lírica do poeta volta as suas esperanças para o amanhã, para o futuro, simbolizado nos versos e pela figura de sua filha caçula, Maria Luíza. Ele finaliza, repetindo pela segunda vez no poema: “Água alta, água pura / Mas nem tudo está perdido, Maria Luíza amanheceu sem febre” (239). Neste poema, vemos um movimento pendular entre os espaços do privado ao público, do individual ao universal, da consciência privada que se estende à consciência humanitária.

O foco narrativo oscila como um pêndulo de relógio entre esferas aparentemente díspares e opostas, se abriga no lar e nos que estão chegando, talvez, com uma consciência nova. Esta consecutividade de pensamentos e imagens redundará em um desejo de posteridade, lançando suas esperanças para o futuro em um entendimento de que tudo está interligado e dependente. A filha, o maribondo, o outono, a dor, a febre e o veneno são a morte, a inconsciência. A fonte da vida, a raiz, a matriz geradora da natureza deve ser cuidada, sustentada. De outra maneira, a progressão dos males locais acometerá toda a humanidade, uma vez que o que afeta um elemento do sistema contribuirá para afetar todo o resto:

Água alta, água limpa
Água fria, acqua pura
E os homens poluindo tudo.
Da fonte ao córrego, do córrego ao regato
Ao riacho, ao arroio
Do ribeiro ao ribeirão
Do rio a á baía, ao mar
Da nascente ao oceano. (239)

Todavia, da mesma maneira que a filha se restabelece, há esperança para que a própria natureza se reconstitua. A filha Maria Luíza simbolizará a pureza, a esperança e a própria natureza em martírio, em doença e febre. “E as águas caem do céu já poluídas / Deus faz o que pode / E se ele um dia perder a paciência?” (240), pergunta-se ele em desafio ao leitor.

“Gabriela”, “Lígia”, “Ângela” e “Fotografia”: os romances da cidade e do campo

O homem não pode querer sempre uma miss Brasil, ninguém tem obrigação de ser perfeito. E o desejo não tem generosidade, só quer aquilo que ele quer, daquele jeito [...]. Uma civilização sem coração prejudica o amor. As pessoas vão ficando sós [...]. Mas hoje o machão só vive a vida dele e a feminista só quer saber da vida dela. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Se Maria Luíza é a musa que sinaliza para o futuro e para as transformações sociais esperadas pelo espírito do poeta, as demais musas revelam a efervescência das emoções que o homem pecador, em sua carne, experimenta. Entre amores possíveis e inalcançáveis, as mulheres musas de Jobim vivem a rotina da vida das cidades brasileiras. Seja no campo, na costa ou nas metrópoles, as musas personagens de Jobim sintetizam uma expectativa de romance e brasilidade, sejam elas abstrações do mundo da ficção (como é o caso de Gabriela, personagem literário, símbolo de brasilidade feminina forjada nos romances de Jorge Amado,

na recorrente imagem da mestiça selvagem), seja nos romances nunca concretizados como a canção “Lígia”.

A exploração do feminino tem sido recorrentemente tratada na literatura nacional por autores como José de Alencar e Machado de Assis. O primeiro esmerou-se em construir perfis femininos, a saber: Lucíola, Diva, A viuvinha, Iracema e Cinco minutos, e mesmo Machado de Assis permitiu-se vôos psicológicos em A mão e a luva, Iaiá Garcia e Helena.

O escritor Jorge Amado, por sua vez, construiu romances modernistas em torno de um certo ideário do feminino nordestino com os romances brasileiros Teresa Batista, cansada de guerra, Tieta do Agreste, Gabriela, cravo e canela, entre outros títulos bem conhecidos. Jobim também apresenta letras de música construídas para falarem do feminino e fez de algumas mulheres sínteses do feminino brasileiro em seus versos.

Com um estilo próprio desvenda suas mulheres, sem apelar para o tom erótico ou embargado em emoção tão característico de Vinícius de Moraes. Tudo que se pode dizer da projeção de seu “eu” lírico é a contenção e o comedimento. É possível vislumbrar uma quase timidez de ações impulsivas e gestos incontroláveis. Em suas elegias à mulher cria perfis sentimentais, paisagens brasileiras repletas do feminino em uma demonstração de sensível utilização das ferramentas literárias e poéticas.

“Gabriela”, por exemplo, é a mostra mais bem acabada destes experimentos, pois alia em versos de canção um poema narrativo, com ação, tempo interior, conflito e resolução entre as partes. Gabriela, apesar de não se colocar geograficamente, marca o tempo com bastante nitidez. “Gabriela” pode ser lida como uma letra de música, que pode se desdobrar a leitura de uma peça narrativa, pois se realiza em três vozes líricas: o narrador, o narrador-personagem e a personagem principal que coincide com a voz lírica na canção “Gabriela”.

Esta letra de música contém os elementos principais de uma narrativa: descrição, diálogos, narração e ação.

Há o estabelecimento de uma ordem inicial, uma perturbação desta ordem, e uma resolução com a derrota ou a vitória de uma das partes no conflito que gerou a mudança de ordem. A narração se inicia com a chegada de Gabriela, que vem de um lugar impreciso, mas cujas características guardam os sabores, os odores e as cores nacionais que se acreditam estar presentes em grande parte do continente brasileiro. As especiarias da terra e suas formas que estimulam antes a sensualidade e os prazeres dos sentidos do que o trato intelectual:

Vim do norte vim de longe
De um lugar que já nem há
Vim dormindo pela estrada
Vim parar neste lugar

Meu cheiro é de cravo
Minha cor de canela
A minha bandeira
É verde e amarela

Pimenta de cheiro
Cebola em rodela
Um beijo na boca
Feijão na panela
Gabriela
Sempre Gabriela.

A primeira estrofe aborda o mistério de suas origens e a chegada a um lugarejo, cuja ordem será perturbada, logo em seguida na segunda estrofe, o compositor alude às especiarias da terra, utilizadas na cozinha brasileira. A beleza é associada ao tempero, e aos apelos do olfato e do paladar. A nacionalidade é associada a sensações físicas, aos hábitos culturais mais do que por uma intelectualidade. E na terceira estrofe, a comida é usada como símbolo da alma e da presença de Gabriela.

A letra de música traz as marcas essenciais das heroínas dos romances de Jorge Amado: o conflito entre indivíduo e sociedade, liberdade e tradição. Gabriela é esta cisão. Ela é a linda moça sem modos que chega a uma pequena cidade do interior para trazer mudanças na vida de seus moradores e de um em especial, Nacib, o comerciante estrangeiro. O enredo de Amado é amplamente conhecido e o que interessa aqui é sua adaptação para a letra musicada, a manutenção da estrutura narrativa, aliada às vozes representativas dos personagens de Nacib, Gabriela e de um coro narrador que entrecorta as “deixas” líricas dos protagonistas detalhando a ambiência regional.

Jobim faz uso da dicção poética, com o apelo para a fala prosaica, assim como para os elementos triviais da língua e da vida interiorana brasileira: pimenta de cheiro, feijão na panela, café, folha de jaca, cachaça, carnaval. Tudo é Brasil: cheiros, sabores, cores, texturas e embriaguez. Mas estes elementos sógnicos estão associados à cozinha, à culinária, aos frutos da terra. Descrevem a simplicidade do artesanato local. Sabemos pelos versos que Gabriela inicia sua existência narrativa, tempo-espaço, em certo estado de inconsciência. “Vim dormindo pela estrada e vim parar neste lugar”.

Nota-se que Gabriela vem de uma errância indeterminada, é trazida pelo sono ou pelo cansaço. Teve berço indeterminado, a região Norte do Brasil, mas não tinha direção. Neste aspecto, Gabriela parece mais do que uma marca do feminino nacional, mas um signo mítico, do surgimento de uma identidade nacional, cuja parentela e origens são vagas, imprecisas. É interessante que, na letra de música intitulada “Modinha para Gabriela”, de Dorival Caymmi, o tema impreciso da origem de Gabriela ressurgja de forma pontual, assim como a sua inconsciência e perambulação até um novo paradeiro tenha permanecido, da mesma forma que na versão de Jobim.

A linhagem familiar de Gabriela não é sugerida e, na letra de música, seu nascimento e sua chegada à cidade fundem-se em um único fato narrativo.

Quando eu vim para esse mundo
Eu não atinava em nada
Hoje eu sou Gabriela
Gabriela ê, meus camaradas
Eu nasci assim eu cresci assim e sou mesmo assim
Vou ser sempre assim, Gabriela, sempre Gabriela
Quem me batizou quem me nomeou
Pouco me importou é assim que eu sou
Gabriela sempre Gabriela
Eu sou sempre igual não desejo o mal
Amo o natural etc e tal.

Diferente da letra de Caymmi, que mantém a voz da personagem Gabriela, como primeira pessoa e em voz e tempo lírico Jobim adiciona três dimensões da narrativa em seus versos: passado, presente e futuro, além de descrição, diálogos e personagens. É bem distinta a voz de Nacib no poema-canção: “Passei um café inda escuro / E logo me pus a caminho / Eu quero rever Gabriela / De novo provar seu cheirinho / Manhã bem cedinho na mata / O sol derramou seu carinho / Um brilho na folha da jaca / Pensei em rever meu benzinho”. Há o contra-ponto das vozes, desejos e aspirações dos personagens, além da resolução do drama amoroso, ao final da letra de música, quando Nacib, um dos protagonistas implícitos na canção, perde Gabriela e a suspira tristemente.

A melancolia do desamor é atenuada pelo esquecimento na aguardente da terra e na súplica dolorosa. O enredo se finda rapidamente em um “verso-quadrinha”, em apelo de trova popular, de tom infantil e conotação folclórica: “Em noite sem lua / pulei a cancela / caí do cavalo / perdi Gabriela / Olha lua de cera / Ó lua singela / lua feiticeira / cadê Gabriela?” (Acervo Jobim: Produção Intelectual). Tanto “Gabriela” quanto “Passarim” foram letras de

música compostas por encomenda para o cinema ou para a Rede Globo de Televisão na execução de minisséries ou novelas.

De forma peculiar, “Gabriela” mantém os temas originais relacionados ao romance, enquanto “Passarim”, que servirá de trilha sonora para a minissérie baseada em obra de Érico Veríssimo, evitará qualquer sabor literário ou regional. O que permanecerá como motivo será o vento e a voz popular. As musas da década de setenta são apresentadas em técnicas diferenciadas, a letra de música, “Lígia”, por exemplo, de 1972 e a letra de música abaixo, “Ângela” de 1976:

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.

Jobim traz, nestes devaneios sobre o feminino, os traços característicos da sua dicção poética com gosto para o prosaico, para a economia dos excessos e é por isso que hábitos corriqueiros e elementos da modernidade no Rio de Janeiro encontram-se presentes na maioria dos versos dedicados às musas jobinianas: chope na praia, telefone, as caminhadas pela praia ao longo da orla de Copacabana até o Leblon. “Fotografia”, de 1959, por exemplo, de sua autoria, fala de um idílio urbano em um “terraço à beira-mar”, em um “bar à meia-luz”, com hora para fechar.

O poeta apaixonado por Lígia elenca os ardis do romance moderno: o telefone, o anonimato, o chope gelado, o cinema, a letra de música é uma negação do ideal bossa-novista moderno. Ele é a afirmação do samba-canção, do samba influenciado pelo bolero, com temáticas obscuras e sem realização amorosa à luz do dia. A voz lírica nos versos jobinianos

vive alheia aos hábitos cariocas de Zona Sul. Esta voz não vai a Ipanema, não vai ao cinema, não gosta de chuva, nem gosta de sol.

Esta letra de música é uma proposta de romance entre as possíveis figuras alegóricas da bossa nova e o samba-canção influenciado pelo bolero, popularmente conhecido como fossa. Neste exemplo, a amada personifica a bossa nova, pois ela tem os olhos castanhos, os olhos morenos que atingem o amador como um raio de sol e o idílio amoroso é um romance canção em que a felicidade tarda a chegar. Os versos são uma permanente “abstração” ou “subtração” das cenas solares nos bairros da Zona Sul carioca:

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 / Eu nunca quis tê-la ao meu lado num fim de semana / Um chope gelado em Copacabana, andar pela praia até o Leblon.

Ao mesmo tempo em que afirmam o martírio, a não realização e o desentendimento:

E quando eu lhe telefonei, desliguei, foi engano / O seu nome eu não sei / Esqueci no piano as bobagens de amor que eu iria dizer / Não, Ligia, Ligia / 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 / É Ligia, Ligia.

Tudo ao amador — a *persona* poética — é estranho, alheio. Pois é certo que ele conhece os modos do piano, as mentiras e as ilusões, mas guarda estranheza aos modos desconhecidos da amada que, por fim, se aproxima dele “[...]com esses modos estranhos, e eu digo que sim / Mas seus olhos castanhos me metem mais medo que um raio de sol”.

A voz-lírica do poeta nestas estrofes soa extremamente paradoxal e reticente. É o antidiscurso de Jobim, que agremia tanto o amador, o poeta embargado do *ethos*, do samba-canção, de inspiração dramática, ao estilo do bolero e cujas tramas amorosas desfecham-se em resoluções dolorosas e dramáticas. A protagonista da canção, Lígia, será mais do que uma

musa inspiradora, ela é o arquétipo, a figura, a alegoria feliz da bossa nova, como estilo, ritmo e moldura estética. Nesta letra convive duas figuras de estilo, que buscam a harmonização de suas naturezas de traços e humores tão díspares.

“Falando de amor” e “Bebel”: tesouros do cotidiano

O Romance à luz do dia ocorre na letra de música de “Falando de amor de (1979)”, na qual teremos uma pequena brochura do cotidiano nacional, o amador, a voz lírica apaixonada do poeta se debate no ardor de uma paixão não realizada que lhe distrai seus hábitos mais corriqueiros:

Quando passas, tão bonita
Nessa rua banhada de sol
Minha alma segue aflita
E eu me esqueço até do futebol
Vem depressa, vem sem medo
Foi pra ti meu coração

Este pequeno retrato de um sentimento ardente, e inúmeras vezes cantado por poetas e artistas de tantas gerações, ganha singeleza e brasilidade ao ser emoldurado por elementos do cotidiano brasileiro: o futebol e a caminhada ao sol. Da mesma forma que “Garota de Ipanema”, de 1962, um dia trouxe de forma inovadora a mulher amada ao mesmo espaço do poeta, “Falando de amor” desenhará uma interação igualmente simétrica.

A musa urbana passeia pela rua, ao alcance do poeta, que não apenas gosta de futebol, mas desabafa as suas mágoas, ao som do choro carioca e de seus instrumentos característicos: o violão e a flauta. A amada de “Falando de amor” cria um episódio de clareza e calor, em um lugar citadino e aberto à passagem de todos, a rua. O convite de amor

é feito com suavidade e delicadeza: “Chega perto, vem sem medo / Chega mais meu coração / Vem ouvir esse segredo / Escondido num choro canção”, repetindo o recurso da calma e da tranquilidade tão característico das canções de Jobim. A súplica de amor promete apenas os tesouros do cotidiano: “Se eu pudesse por um dia / Esse amor, essa alegria / Eu te juro, te daria / Se pudesse esse amor todo dia”.

A cotidianidade se faz também presente na letra de música de “Bebel”, composta em 1987 e que se refere a um apelido, diminutivo informal para Isabel. A fala cordial e terna para com Bebel acentua o tom da terra, para falar de uma moça que à moda brasileira não seca os cabelos ao secador: “esse cabelo molhado / escorrido lavado / nas ondas do mar de sul / Bebel que se volta de lado / e me encara com olhos de inesperado azul” (Acervo Jobim).

“Ana Luíza”, “Luíza” e “Samba de Maria Luíza”: musas de todos os tempos

A letra de música “Ana Luíza” (1973) surge como uma musa inusitada, pois personifica uma heroína de traços medievais, que vive em castelo e cujos obstáculos parecem quase intransponíveis, mas ainda assim fiel ao estilo poético de Jobim. A figura da amada conjuga-se com a natureza: “o vale, os prados, os matos, as fontes, as flores, as fontes” soam uma insinuação erótica da constituição feminina, que lembram as associações elogiosas do romântico José de Alencar. Ao compararmos “Luíza”(1981), “Ana Luíza” e a letra de “O Samba de Maria Luíza” (1994), respectivamente, veremos diferentes tratamentos poéticos para elogiar a mulher.

“Ana Luíza” e “Luíza” se equiparam a musas medievais em distância e beleza. Evocam-nos as belas senhoras das cantigas trovadorescas ibéricas. O contexto geográfico que

relaciona natureza e seus desafios e não se mostra muito favorável ao poeta. Para alcançar a primeira musa, o poeta precisa atravessar imensos obstáculos e dificuldades. No caso de “Luíza” o poeta se depara com uma musa bela e fria, quase inalcançável, bem ao gosto das belas senhoras presentes nas canções medievais, a senhora, a musa do trovador. Nestas canções a musa do poeta é uma mulher classe superior, indiferente e “surda” aos seus apelos poéticos. Jobim utiliza-se do código semântico e contextual característicos das “cantigas de amor” portuguesas, organizadas no Cancioneiro da Ajuda, para reverenciar suas musas.

Ao homenagear a terceira musa, sua filha caçula Maria Luíza, se utilizará de recursos lingüísticos que reforçam o coloquial e o lúdico. A expressão de seu afeto revela-se como a simplicidade de um desenho infantil, o cabelo amarelo, os olhos cor de legume ou “os óios cor de chuchu”, “alimentando” os versos com o duplo significado de “chuchu”, que significa, além de uma “leguminosa verde” de sabor pouco pronunciado, um adjetivo popular para “excelente” ou um “apelido” usado para a pessoa amada, querida. Jobim repete, nos versinhos para a filha, o gosto para o simples, para o prosaico”, apresentado anteriormente em “Falando de amor” e “Bebel”.

Jobim será bem sucedido no que Vinícius de Moraes, apesar da beleza e qualidade de seus versos, não conseguiu: graça, aliada à simplicidade e à ausência de palavras difíceis.

Em “Ana Luíza”, ele convida nos para um mundo de conto de fadas —

Supõe
Ana Luíza se a guarda cochila
Eu posso penetrar no castelo
E galgar a muralha de onde se divisa
O vale, os prados, os matos,
os montes, as flores, as fontes
Luíza
Ana Luíza
Eu fiz esta canção pra você

Que pergunta
Precisa saber
Onde anda Luíza
Luíza [...].

E aborda a musa dessa canção como uma donzela medieval. Entretanto, em “Samba da Maria Luíza”, ele tratará a sua musa de uma maneira informal, que abarcará a linguagem infantil, a gíria e a linguagem familiar, oposta a “Ana Luíza” e a “Luíza”:

É do cabelo amarelo
Dos óio cor de chuchu
Quando eu virar gente grande
Me caso logo com tu
[...]
O samba de Maria Luíza é bonito pra chuchu
Ela canta e ela dança, menina
O samba da Marilu

O samba de Maria Luíza é bonito como o quê
E é por isso que o papai
Já tá apaixonado por você
Tá apaixonado por você Maria Luíza

Aqui a roupagem rebuscada e metafórica busca os recursos do romântico, adornando suas letras com as “pérolas” do cancioneiro romântico: “a lua”, “o azul”, “as estrelas”, além de seus sujeitos líricos: “o trovador”, “o amador”, acompanhado dos verbos “navegar” e “flutuar” para conotar o sentimento de paixão. Deste modo, “Ana Luíza” e “Luíza”, de roupagem erudita e rebuscada, apresentam recursos poéticos mais convencionais ao “Samba da Maria Luíza”. Vemos “Luíza”:

Lua,
Espada nua
Boia no céu imensa e amarela
Tão redonda a lua
Como flutua

Vem navegando o azul do firmamento
E no silêncio lento
Um trovador, cheio de estrelas
Escuta agora a canção que eu fiz
Pra te esquecer Luiza
Eu sou apenas um pobre amador
Apaixonado
Um aprendiz do teu amor
Acorda amor
Que eu sei que embaixo desta neve mora um coração
Vem cá Luiza, me dá tua mão.

Os laivos árcades emolduram a letra de música “Querida”, esta letra se realiza, em forma de paráfrase e alusão, efetuando o diálogo entre os versos musicais de Jobim e o estilo de Mário Quintana. Em Quintana, a inspiração poética disserta sobre a efemeridade da vida no poema “Bilhete”, cujos versos — “que a vida é breve, e o amor mais breve ainda” — guardam inequívoca semelhança com os primeiros versos da letra de música de Jobim, que descrevem a fugacidade da vida. O poeta Jobim, entretanto, expande esta idéia, a alarga e agrega a ela os elementos da geografia dramática carioca, suas restingas, lagoas de água salgada, seus pescadores e seus mergulhadores na sua leitura filosófica sobre a vida.

A arte e a natureza são o que importa. O longo percurso da costa oceânica carioca é comparado à arte. A arte perdura, dura, mas o homem, sua dor, seus desejos e sua vida, não. De forma surpreendente, veremos a junção da natureza e da arte, na visão do poeta, com um mesmo destino, a eternidade.

Esta compreensão exemplar da visão do mundo do poeta vai explicar o ímpeto que Jobim manifestará em seus memoriais e relatos “auto-etno-gráficos”, que veremos na sessão seguinte. Jobim parece compreender, à medida que amadurece como artista, que sua obra só verá a posterioridade se significar a realidade existente, suas musas, seus cantares baixinhos, sua ambiência tranqüila e fresca. O amor entre os seres no silêncio de uma vida harmônica só

será entendido, se encontrar ressonância em uma realidade que ainda sinalize como índices para esses espaços jobinianos.

“Querida”

Mesmo que guarde traços dos poetas árcades, “Querida” (1991) é de inspiração bem moderna, e nela refletem-se a preocupação com a fragilidade, a efemeridade da vida humana. Em todos os versos, poderá se notar até traços símiles ideais do arcadismo, como *Carpe diem*. “Querida” se revela uma canção com abordagem contemplativa e filosófica e lembra o tom reflexivo dos pastores da Arcádia, encontrados nos poetas brasileiros dos 1700.

Breve é o dia, breve é a vida
De breves flores na despedida
Longa é a dor do pecador, querida
Breve é a dor do trovador, querida
Longa é a praia, longa restinga
Da Marambaia à Joatinga
Grande é a fê do pescador, querida
E a longa espera do caçador, perdida
O dia passa e eu nessa lida
Longa é a arte, tão breve a vida
Louco é o desejo do amador, querida, querida
Longo é o beijo do amador, bandida
Belo é o jovem mergulhador, na ida
Vasto é o mar, espelho do céu, querida,
Querida.

No mesmo tom dessas vozes poéticas, a letra de música “Querida” alerta para se viver a vida em favor do momento. O tom nestes versos é sereno e conformado. Quem fala é a voz da maturidade e da experiência, como um “voyeur” que a tudo e todos vê sem emoção e sobressaltos, apenas constatando. Este tom tranqüilo da letra “Querida” opõe-se a morbidez e

tristeza da letra de “Espelho das Águas”. “Espelho das Águas” assemelha-se as cantigas de amigo, mas na letra de música o sentimento amoroso é expresso pelo *self* masculino. Nestas “cantigas de amor” portuguesas; a mulher que ama queixa suas dores e seu desespero, enquanto as ondas do mar lhe cobrem. A água e sua agitação responderão de forma análoga aos sentimentos experimentados e serão os elementos que expressarão a melancolia e o sofrimento na realização poética.

“Espelho das águas”

“Espelho das águas” é uma canção de 1981 e uma das suas peças líricas mais melancólicas. O retrato de desespero e a entrega servil a um destino que, sem amor, acena morte e tristeza conforme a cantiga portuguesa, podem ser vistos nesta obra mais moderna de Jobim, que retrata da mesma maneira o ser apaixonado refletindo seu sofrimento nos elementos da natureza. “Na ermida de Sam Simion”, o eu lírico feminino chora a ausência do amante, afastada da civilização e junto a uma pequena igreja. A tristeza e o instinto de morte são manifestados pela crescente presença das ondas que vão se aproximando irredutivelmente.

Jobim, com inspiração semelhante, constrói um cenário natural para expressar a saudade amorosa. Partes deste ambiente natural mais uma vez são as águas que se manifestam nas “nuvens”, “na corrente”, “verde do mar”, que são simbioticamente mesclados a “teus olhos do verde do mar” e o “verde da mata”. Comparemos a seguir, primeiramente, “Sedia-m’eu na ermida de Sam Simiom”:

Sedia-m'eu na ermida de Sam Simiom
e cercarom-mi as ondas, que grandes som:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!
Estando na ermida ant'o altar,
cercarom-mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

A cantiga de amigo, com o “eu lírico” na voz feminina, trará inspiração para a letra de
“Espelho das águas”:

Meus olhos cansados procuram
Descanso no verde do mar
Como eu procurei em você
O descanso que a vida não dá
Seria talvez bem mais fácil
Deixar a corrente levar
Quem sabe no fundo eu quisesse
Que tu me viesses salvar
Depois, lá no alto das nuvens
Você me ensinava a voar.

O mar, as nuvens, a corrente, o sentimento amoroso, o desespero melancólico, o
instinto de morte em oposição às nuvens, o ar, a mata, os espaços de liberdade e a realização
amorosa fornecem ao leitor a mesma atmosfera de desespero de amor, presente nas cantigas
de amigo. Prosseguindo ainda com “Espelho das águas” —

Mais tarde no fundo da mata
Você me ensinava a beijar [...].
Não se cansam de contemplar
Tua face, teu riso moreno
Teus olhos do verde do mar [...].
Não cansam de te procurar
Meus olhos procuram teus olhos
No espelho das águas do mar
Supõe que eu estivesse morrendo
Mas não te quisesse alarmar
Pensei que você não soubesse

Que eu me queria matar [...].
Não cansam de te procurar
Meus olhos procuram teus olhos
No espelho das águas do mar

Nesta composição, as feições líricas e ímpeto afetivo-romântico, com adornos e símbolos construídos por meio dos elementos da natureza, serão aproveitados para um mote diferente em duas letras de música da década de 1980.

“Borzeguim” e “Pato Preto”

“Borzeguim” (1981) e “Pato Preto”(1989) são duas canções de Jobim produzidas na virada da década de 1980. Suas letras servem como prova de sua obstinação pela causa ecológica no Brasil, além de refletirem as “andanças” literárias de Jobim no universo de João Guimarães Rosa. Estas duas letras respectivamente abordarão a multiplicidade da vida, os hábitos naturais de bichos do sertão, a vida do sertanejo e o desequilíbrio do homem trazendo a sua diáspora, em um movimento que o arremessa para fora do sertão, espaço geográfico e imaginário. As sucessivas secas, as ausências de chuvas, os reservatórios vazios e a má distribuição de terra chamam a atenção de Jobim, que incutirá em suas canções este episódio de morte e vida.

O êxodo rural dos nordestinos, com destino à cidade de São Paulo, não escapará ao olhar de Jobim. O homem, assim como os bichos que fogem de incêndios, da seca e do desequilíbrio na cadeia alimentar, também arribará para lugares onde a promessa pode ser mais amena. Todavia, como animais fora de seu habitat natural, sofrerá as conseqüências de

uma realidade exígua e confinada, à qual precisam se adaptar e cuja natureza sistêmica ignora.

Os migrantes brasileiros, destituídos dos mecanismos de defesa necessários para uma sobrevivência digna em um grande centro urbano, despertarão a compaixão e a pena realista de Jobim. A crítica social brotará aqui de forma acentuada, e ele relatará o martírio dos retirantes nordestinos. Procurando reproduzir na fala poética o vocabulário informal nordestino, assim se refere “pro São Paulo” ou usa viração para significar trabalho eventual ou de curta duração costumeiramente chamado assim por gente mais modesta:

Eu vou me embora pro São Paulo
Vou arranjar uma viração
Depois te pego com as crianças
A sanfona e o violão
E os meninos tão bonitos
Inocentes no sertão
E a danada dessa sede
Ai, meu Deus, que judiação.
Leva nós, lá pro São Paulo
Aqui não fico mais não
O pato preto é da floresta
O paturi é do sertão
A minha vida é cardigueira
Avoante, arribação

De forma estudada, seus versos buscam reproduzir a imagem comovente de pássaros que debandam, porque viração também é um vento, uma aragem fresca. Concomitante a este recurso poético, o simbolismo da pomba campestre — a avoante, a cardigueira — se junta a essa ave que sabidamente se aninha junto a plantas espinhosas, tendo uma existência habitual junto a lugares inóspitos. Seus versos associam, portanto, o sentido do pássaro agreste com a suposta sensação de um retirante, como essa gente da região Nordeste do Brasil pode se sentir, ao deixar o lugar de origem, estéril e empobrecido pela ausência de chuvas.

O drama dos nordestinos é no poema-canção ratificado na vida de “avoante”, “cardigueira”, sugerindo dor e os repetidos deslocamentos migratórios. A cidade grande e “civilizada” é colocada como um lugar de malícia e sobrevivência, em clara oposição ao sertão, selvagem, inocente e intocado. Nota-se, nas obras de Jobim, a crença em uma ordem natural predominantemente ordeira e inteligente, que confia em um determinismo ecológico, que avalia com ceticismo e temor tudo aquilo que não é nativo ou não procura preservar o nativo.

Por isso, quando Jobim escreve duas letras que falam de aprisionamento e liberdade, primeiramente “Borzeguim” em 1981 e oito anos depois “Pato Preto”, ele apenas reafirmará que o homem nasceu para ser livre e para viver em harmonia com o habitat que o engendrou. “Pato Preto” exemplificará as conseqüências da transplantação de um ser para um espaço desconhecido.

Em “Borzeguim”, canção de 1981, o estatuto da liberdade se insinuará também como um sutil eufemismo para a liberdade e para a abertura e liberdade de expressão. Na busca pelo significado da palavra, nos deparamos com as seguintes possibilidades de sentido para borzeguim: calçado delicado, fino; espécie de bota ou botim fechado à frente por cadarço; ou aparelho de tortura que consistia em quatro talas de madeira presas por cordas (com que se comprimiam os pés dos réus) introduzindo cunhas entre elas e martelando-as. Seria esta canção um grito comemorativo pelo fim da ditadura? A canção tem registro de 1981, ano cuja tensão e o silêncio pareciam estar chegando a seu paroxismo. É também o ano de 1981 o ano do atentado a bomba no Riocentro, um atentado entre muitos que já repercutiam pelo resto do país nos anos anteriores .

Esta canção esboçará técnicas de linguagem, que pretendem informar e persuadir o ouvinte para que se torne mais consciente:

Borzeguim, deixa as fraldas ao vento
E vem dançar
E vem dançar
Deixa a índia criar seu curumim
Vá embora daqui coisa ruim
Some logo, vá embora...
Em nome de Deus
É fruta do mato
O jacu já tá velho na fruteira
O lagarto teiú tá na soleira
Uirassu foi rever a cordilheira
Gavião grande é bicho sem fronteira
Cutucurim, Gavião-zão, Gavião.
Caapora do mato é capitão
Ele é dono da mata e do sertão.
Caapora do mato é guardião
É vigia da mata e do sertão

Deixa a onça viva na floresta
Deixa o peixe n'água que é uma festa
Deixa o índio vivo
Deixa o índio, deixa

Dizem que o sertão vai virar mar
Dizem que o mar vai virar sertão
Dizem que o mar vai virar sertão

No início da letra, Jobim faz um convite, um pedido, solicitação. Para logo mudar para o tom de súplica, seguido de exorcismo e esconjuro. Jobim procura esclarecer sobre a vida na mata e assume um tom entre explanatório e pedagógico. Relaciona os bichos e certos personagens, descrevendo seus hábitos, suas características e logradouros. Nestes versos, lembra-nos a respeito da exuberância do imaginário romântico brasileiro, ao mesmo tempo em que apresenta o roceiro, o homem da mata, o caipira, ao qual interpreta como o protetor das matas. Jobim acentua a intenção didática e o faz exortando todos a cultivar o amor à

natureza. Usa a técnica da repetição para fixar esta idéia e finaliza de forma apocalíptica. Ao lembrar das palavras de Antônio Conselheiro, líder da revolução de Canudos, “Dizem que o sertão vai virar mar/Dizem que o mar vai virar sertão”. Não consegue evitar o humor escatológico e pessimista desta advertência. Jobim alude à profecia de Antônio Conselheiro. Demonstra preocupação com a escassez dos recursos naturais, aliado à fala nordestina de Conselheiro que prenuncia o final dos tempos. O crítico José Carlos de Oliveira, ao resenhar sobre a canção “Borzeguim”, chama atenção ao que ele denomina “palavra-proposta”. É uma proposta porque, segundo ele, Jobim esboça o desejo de conciliar conservadores e liberais, para um “baile dos amigos da natureza” e usa a palavra “borzeguim”, ao invés de galochas, por exemplo, para intencionalmente atrair o novo, o surpreendente.

Para Oliveira, “Tom conhece os matizes todos do vocabulário, discípulo que é de Carlos Drummond” (6). Reiterará aqui suas fábulas, seus lugarejos imaginosos de mata e sertão para simultaneamente ensaiar um apelo, uma advertência queixosa a favor da liberdade e contra ordens autoritárias. Assim, borzeguim tanto pode ser as botinas, os calçados, como também pode ser, em uma instância fetichista da linguagem, um recurso estilístico, uma metonímia rica para soldados, autoridades, repressão e tortura.

Tais fatos estão mais do que presentes na vida brasileira, especialmente desde o golpe de 1964. Borzeguim é palavra mais rara, mas esta evidência não afasta Jobim da utilização costumaz do folclore brasileiro para falar reincidentemente de seus assuntos favoritos: a vida natural, sua preservação, a ordem e a lógica da vida no mato e junto aos homens da mata. Assim é que se utiliza do folclore de “causos” sobre a onça brasileira para brincar com a sintaxe do português, deslocando sujeitos, verbos e objetos, apropriando-se de marcas de

gênero, de modos verbais e principalmente com o medo que a onça inspira, em da Da onça na água, está na hora de beber:

Da onça na água, está na hora de beber.
Não beber água na hora da onça
A onça está na água e agora?
Na hora da onça, não beber água (Eugene Gudin)
Esta na hora de beber uma onça d'água
Esta na hora do onço encontrar com onça
(n'água?)
Esta na hora da onça beber a água da onça
Esta na hora de beber água de onça (Acervo Jobim: Produção Intelectual).

O compositor Paulo Jobim, ao escrever uma pequena introdução para o livro Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica, lembrou de alistar as memórias fabulosas de seu pai, os seus “causos” de ex-caçador e riqueza de sistemas vivos que eclodiam desses relatos. Os salões vivos formados por árvores, as grotas “noruegas”, fora do alcance do sol, os pios de macuco, os manguezais, os criadouros de vida e a onça parda nacional.

A composição acima, em homenagem à onça nacional, é parte de um pequeno manuscrito, sem data, sem título, sem indícios de que tenha sido aproveitado para algum tipo de publicação, ou que tenha se tornado parcialmente ou na íntegra um trecho de poema, letra de música ou verso. Entretanto, este breve trecho serve como registro da destreza de Jobim em brincar e exercitar poeticamente com os elementos da língua portuguesa em um contexto familiar ao seu fabulário.

O trecho expõe a versatilidade de Jobim em manipular aspectos da sintaxe, da semântica e da morfologia, obtendo, com isso, combinatórias de sentido inesperadas. Ao partir de uma expressão popular de autoria desconhecida, “Esta na hora da onça beber água” (utilizada para expressar situações de nervosismo e perigo), Jobim expande as possibilidades

da frase popular, transformando-a uma vez em provérbio, outra vez em paródia, subvertendo-a e assim extraindo significados jocosos.

Deste modo, podemos nos deliciar com o trocadilho que advém de “água de onça”, que significa cachaça; “onça d’água”, que significa uma medida de água o pânico que pode suscitar a presença da onça; em “A onça está na água e agora?”, e mesmo a invenção insolente para o vocábulo mas masculino para onça; em “está na hora do onço encontrar com a onça. O trecho também denota uma parecença com os recursos estilísticos de Drummond no poema: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no mei do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra”, no qual o poeta brinca com a sintaxe, trazendo riqueza de imagens, cerzindo a poesia, ao passo que filosofa com as pedras no caminho. Jobim, inspirado pela mesma trama, faz graça da onça mateira.

Admirador e amigo pessoal de Drummond, não se furtava em reinventar suas frases, assim é que, quando voltar a se referir a mata atlântica na memória “Floresta Encantada”, reinventará uma frase de Drummond relacionada à sua longevidade ser garantida pela culinária tradicional mineira. Ele dirá, embora tendo vivido menos que Drummond: As plantas selvagens, só os mateiros, e descendentes de índio, assim como eu, podem comê-las, porque são venenosas. A isto eu atribuo a minha incrível longevidade” (157).

“Águas de março”, “Passarim” e “Chovendo na roseira”: o fabulário jobiniano

Em tanto andar pelo mato, falar dele e sabidamente ter travado conhecimento com a obra de João Guimarães Rosa, nasceu “Águas de março”, universo musical repleto de protagonistas da flora, da fauna, dos fenômenos da natureza, onde o homem é apenas um

“coadjuvante”. Apesar de Jobim não fazer alusões diretas. Sabe-se que Jobim era um grande admirador do escritor, Guimarães Rosa tanto que dedicou o álbum Matita Perê, em homenagem a Rosa, a Carlos Drummond de Andrade e a Mário Palmério. Para o poeta Affonso Romano Sant’Anna, Rosa e Palmério unem “o primitivo, o mítico e o mágico da terra”.(46), e lembra, na mesma passagem, que “[...] Jobim teria conferido os cantos de pássaros de várias narrativas de Rosa, recriando nos instrumentos os sons naturais que o romântico fixou foneticamente”. A qualidade rosiana presente nos versos ônticos de Jobim de “Águas de março” pode ser comparada em “Jardim fechado”: “Psiu, não lhe dê nome. Sem nome, você poderá sentir sempre mais, quem ele, é...” (11). Ou em “tem um pé de rosa: rosinha cor de rosa, que se desfolha à toa, mas de longe você já sente o cheiro. Tudo que é casa tem essa rosinha [...]. roseira própria para chamar abelhas” (31), que está presente na crônica “O Riachinho Sirimim”. Assim é que vemos dois mundos contíguos, o de Rosa na literatura e o de Jobim na música, eternizados nas canções “Chovendo na roseira” e “Águas de março”.

É o caso, por exemplo, de “Águas de março”, que é uma canção de 1972 e foi composta no sítio de Jobim, localizado na região de Poço Fundo, no estado de Minas Gerais, fronteiro ao estado do Rio de Janeiro. A região do Poço Fundo é conhecida pela abundância das cachoeiras, matas e riachos. Esta canção é célebre pela enumeração incessante de signos brasileiros que se intercalam em uma sintaxe econômica, pontuada pela densidade lexical e pela força da palavra. Os versos de Jobim observam a realização da sintaxe e fonética brasileira coloquial. Sua prosódia ressoa exclamação corriqueira e comum.

O intento de Jobim nestes versos, mais uma vez, ignora a erudição fácil e o “bel-canto europeu”, mencionado por Mário de Andrade (1977:151). Nos seus versos, há persistência do

verbo *ser*, na terceira pessoa, enfatizando as condições do sujeito, não como estado, mas como ser: “É pau, é pedra, é o fim do caminho / é um resto de toco, é um pouco sozinho”. As coisas, as palavras apenas são, autônomas de qualquer vontade ou predicativos:

é um caco de vidro, é a vida, é o sol/ é a noite, é a morte, é um laço, é o anzol, é peroba do campo, é o nó da madeira, caingá, candeia,/ é o Matita Pereira/ É madeira de vento, tombo da ribanceira, é o mistério profundo/é o queira ou não queira, é o vento ventando, é o fim da ladeira/é a viga, é o vão, festa da cumeeira/é a chuva chovendo, é conversa ribeira/ são as águas de março, é o fim da canseira/é o pé, é o chão, é a marcha estradeira/passarinho na [...] /é a luz da manhã, é o tijolo chegando/é a lenha, é o dia, é o fim da picada

Ao analisarmos a sintaxe, percebe-se a preponderância do verbo ser -Os versos de Jobim delineiam-se em protofábula ou, mais precisamente, um breve conto folclórico. Nos versos, a indeterminação transfere vida e centralidade ao que não é particularmente humano. Da mesma forma que as crônicas de Rosa já mencionadas na comparação com “Chovendo na roseira” no que se verifica em os “Recados do Sirimim”, “Mais meu Sirimim” e “As garças” do mesmo livro Jardins e Riachinhos.

É patente a admiração de Jobim pela obra de Rosa e a grande afinidade entre elas, pois podemos notar que, a partir de 1970, e marcadamente com “Águas de março”, Jobim vai criar pequenos núcleos narrativos em suas canções. Em “Águas de março”, o enredo é determinado pela repetição dos ciclos e movimentos. As coisas e a natureza, mais do que o homem, sofrem ciclos de vida, morte e transformação.

As canções de Jobim que abordam o meio-ambiente exclusivamente podem ser lidas como breves sagas sobre a biologia, microcosmos de transformações ambientais esquecidas e espaços dos milagres naturais incompreensíveis para o homem não familiarizado aos aspectos espirituais encontrados em cada folha, flor, bicho ou braço de água.

A recorrência de certos temas — elementos naturais — e a ausência do elemento civilizado — o sujeito homem — fazem transparecer as relações de confronto e coexistência. Para o folclorista e teórico estruturalista russo Vladimir Propp, “a plot is a series of motifs” (11), ou seja, um enredo é uma série, um complexo de temas, e temas acessórios.

Em uma constatação breve, infere-se uma constante alternância de assuntos nos versos de “Águas de março”. Estes são as imagens da vida, da morte, do ritmo próprio das paisagens e do tempo narrativo do Brasil, das Américas. O encadeamento destes pequenos nódulos de assunto (temas) constrói a fábula, a narrativa tropical. Os versos podem ser lidos como um relato fotográfico, minucioso, particular e íntimo, ao mesmo tempo em que soam fabulosos ou como uma fábula. Fabuloso porque narra a existência dos seres em um universo independente e à parte; de fábula, porque narra uma existência, com início, meio e fim.

É também fabuloso e ficcional, porque é um tempo que morfologicamente se distancia do mundo racional, mas não se destitui de sua lógica. Nesta fábula sobre “as águas de março”, assim como as pequenas crônicas sobre o riacho Sirimim de João Guimarães Rosa, os elementos da vida selvagem encontram uma moldura que os retrata como “são”, ou onde “estão”, ainda que constatemos que esta vida contenha seres essenciais em desalinho com uma civilização em transformação profunda, onde o tempo, as horas, o fim e o início não podem ser medidos com precisão, mas assim, e talvez por causa disso, o equilíbrio do sistema se mantém.

Há o homem, mas ele não é maior, é apenas uma parte integrada ao todo. No exercício dos versos estarão eternamente presentes os elementos primitivos, raros e fantásticos: as madeiras, as árvores brasileiras, o pássaro Matita-pereira, conhecido também como um dos muitos nomes do Saci, figura mítica do folclore das matas nacionais. Há as

águas que fecham o verão do Sudeste do país, a doença da febre terçã (a malária). Há João, José, nomes comuns da gente do Brasil, a festa da cumeeira, agremiadora de pedreiros, pintores e proprietários, ao fim de todo projeto de construção. Sucedem-se em cascata, rimas simples: a cachaça, a aguardente de cana e o belo horizonte; as cobras, as rãs, os sapos e os passarinhos.

É esta narrativa jobiniana, de tempo e espaço que soam pré-coloniais, que documenta não apenas o ciclo de vida e da diversidade natural brasileira, mas faz o resgate, em forma de fábula, do princípio fundamental de todo homem, o sentido de nascer, viver pacificamente e morrer sem se perder de sua essência. Este sentido de começos e fins que se renovam, que renascem iniciando mais um ciclo, são as águas, a vida e o continente tropical e latino de Jobim. Suas letras trazem índices para núdulos temáticos de uma fábula continental, que explicita a existência de um reino, a violação da ordem natural, a invasão, as agressões, o agressor, os obstáculos ao retorno do herói. E que herói seria esse? Seus versos sugerem que provavelmente um homem, mas um homem com mais respeito pelo seu meio-ambiente, um homem com mais sentido de vida e manutenção.

Este herói é um protetor, um defensor, um transgressor da ordem infligida no estágio anterior por práticas extorsivas à floresta e ao meio-ambiente. Alguns desses temas narrativos, a existência do reino, o agressor, o herói entre outros elementos, estão presentes na tipologia de Vladimir Propp para as narrativas folclóricas russas. Estas trazem a evidência de que as letras de Jobim são um grande conjunto de fábulas a respeito dos processos da colonização das Américas e especialmente do Brasil. Os princípios de desterritorialização, apropriação e exploração são periodicamente abordados em sua obra, especialmente nas letras de música com teor narrativo.

Este forte instinto de preservação repercutia na sua inquietante luta pela preservação de uma tradição musical brasileira. Muitas de suas canções reafirmam, de forma intertextual ou parafrasística, o legado de compositores como Pixinguinha e Villa-Lobos. Ao desenhar fábulas musicais, compõe estruturas de conservação da memória. Jobim ansia pela preservação do legado oral, cujos autores freqüentemente careciam de educação formal para que pudessem, de punho próprio, transcrever as suas melodias e versos.

Suas estruturas almejam assegurar a herança da vivência de cancioneiros comprometidos de maneira informal, como no caso de Pixinguinha, e na música erudita de Villa-Lobos, com vivências emocionais dentro de uma realidade brasileira. A fábula, como estrutura sintática e que forma uma curta narrativa em prosa e verso, pode também ser vislumbrada em seus versos, não apenas como um *continuum* de diferentes estados e ordens, mas também como um preceito moral, repleto de animais e seres imaginados, cuja existência parecerá ameaçada nos versos angustiosos de “Passarim”.

Nos trinados da canção “Passarim” lançada em 1985, Jobim assumirá a voz lírica do homem e falará de um mundo em desordem e cujos recursos naturais escasseiam, repercutindo nas relações humanas. A calma e o cantinho para fazer música, de “Corcovado”, já rareiam, o passarinho não pousa, não repousa. Já é o homem, o músico, o pássaro que se fragmentam em existência nômade e sem descanso. Como vemos abaixo, as etapas da narrativa cíclica na canção. Os primeiros versos apresentam o problema e o estado inicial das coisas: “Passarim quis pousar, não deu, voou Porque o tiro partiu, mas não pegou”. Até que os problemas se agravam e ação se desenvolve:

[...].E o mato que é bom, o fogo queimou.
Cadê o fogo,
A água apagou
E cadê a água
O boi bebeu
Cadê o amor
O gato comeu
E a cinza espalhou
E a chuva carregou
Cadê meu amor que o vento levou [...]. E o meu amor me abandonou
Voou, voou, voou [...].E passou o tempo e o vento levou
Passarim quis pousar, não deu, voou
Porque o tiro feriu, mas não matou.

Até que ocorre a resolução do problema ou o estabelecimento da ordem, o final das coisas:

O dia queimou
Cadê o dia
Envelheceu
E a tarde caiu e o sol morreu
E de repente escureceu
E a lua então brilhou
Depois sumiu no breu
E ficou tão frio que amanheceu [...]. Passarim quis pousar não deu
Voou, voou.

No mote final da letra a pergunta persiste, como uma indagação sem resposta, símbolo da desesperança, do abandono e do desconsolo: “Passarinho me conta então me diz/ Porque que eu também não fui feliz Me diz o que eu faço da paixão / Que me devora o coração”.

O sujeito desta canção é a rendição completa da voz lírica do poeta à condição do selvagem. “Passarim” é o diminutivo no português caipira, caboclo, de pássaro e significa passarinho. Esta “fábula-canção” é, mais uma vez, testemunha do progresso que se instalou de forma predatória e avassaladora.

O tempo verbal é um oscilar entre o presente de signos naturais escassos e o passado de beleza, vida e natureza. No presente já não há amor, pousou ou umidade, restam apenas indícios oferecidos pela memória; tudo que se tinha: caminho, rastro, casa. A saudade criada pela devastação, lembra tudo que já não é: a canção, a luz, o sol. “Passarim” é o retrato do desequilíbrio no sistema, da gramática jobiniana em flagelo, pois, como a letra descreve, o caminho a água levou; o rastro a chuva apagou; e a casa o rio carregou. Jobim, compreendido unicamente dentro de seu texto poético, de sua gramática de relações ecológicas, é espelho de profundas transformações que assomaram seu país nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta, e, além disso, um retrato comparativo e moral, do que atinge um elemento do sistema, atinge a outros seres também.

O tempo de equilíbrio, de sanidade, é comparado ao desvario e à doença do homem apaixonado e ferido. Assim como a devastação traz a morte e a diáspora, os sentimentos excessivos causam doença e inquietação. A justaposição de vozes que relatam o desabrigo do passarinho e o poeta abandonado faz uma confluência de sentidos, que evidenciam o mal-estar e a tristeza. “Passarim” é um diálogo entre dois seres feridos, o homem e a natureza.

A letra de “Chovendo na roseira” mantém este diálogo entre homem e natureza e o faz na forma do intertexto. O verso inicial chama a atenção para um momento precioso, por meio do vocativo: “Olha, está chovendo na roseira”. É uma súplica de atenção para o microcosmo da vida que nos circunda e que pode passar despercebida. A exemplo, a interlocução com os diminutivos da fala brasileira presente no lirismo de Mário Quintana, no poema “Bilhete”, e na discursividade de Guimarães Rosa, Riachinhos e Jardins, neste livro, a narrativa dá evidência a três elementos: o jardim, o riacho Sirimim e as garças.

Em uma visão microscópica da vida natural Rosa explica em tom de confiança “Só a vocês eu vou contar o riachinho Sirimim. Ele é só ali, não é de mais ninguém. Em uma porção de grotinhas, ele vai nascendo. São muitos olhos d’água de toda espécie, um brota naquela pedreira, que tem atrás do Pedro” (28). Da mesma forma, “Chovendo na roseira” faz um convite à vida, a um olhar mais atento que desperte para uma cadeia de relações biológicas dependentes e organizadas entre si:

[...].Olha que chuva boa prazenteira/ Que vem molhar minha roseira/ Chuva boa criadeira / Que molha a terra/ Que enche o rio/ Que limpa o céu/ Que trás o azul/
Olha o jasmineiro está florido/ E o riachinho de água esperta/ Se lança em vasto rio de águas calmas [...].

Esta linguagem que prioriza os seres naturais vai ser encontrada com abundância na obra de Guimarães Rosa. Os diminutivos carinhosos, usados como recurso estilístico para denotar fragilidade, afeição e suavidade são marcas da poesia brasileira moderna e presente nas primeiras obras de Manuel Bandeira, Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade. Este tom de ternura com os seres naturais é uma clara influência de Rosa. Observemos “Recados do Sirimim”, onde Rosa começa: “Nosso riachinho vai, vai. Dou a vocês notícias dele, nesses tempos de amores. De lá, o mundo é lúcil, transparente. É julho” (32).

Observe a seguir quadro criado por Rosa para falar do interlúdio entre crianças e natureza no conto “As garças”: “Lourinha e Lúcia, de manhã vinham à casa do Pedro, buscar uma galinha e dúzia de ovos. No que passavam perto da goiabeira, de beira de do Sirimim, depois da ponte, escutaram talvez débeis pios, baixinho: qüec, qüec” (57-58). Em consonância a esta delicadeza de coisas simples e naturais, o poeta Mário Quintana utiliz-se dos diminutivos no poema “Bilhete. Quintana utiliza “baixinho”, dos “passarinhos” e de “devagarinho”, além de trazer na única estrofe, um verso que se assemelha ao último verso

de “Querida” de Jobim, Quintana declara em voz de súplica: “Se tu me amas, ama-me baixinho/Não o grites de cima dos telhados/Deixa em paz os passarinhos/Deixa em paz a mim!/Se me queres,/enfim,/tem de ser bem devagarinho, Amada,/que a vida é breve, e o amor mais breve ainda”.

Na calma da floresta, ou no burburinho de uma grande metrópole, o amor se realiza entre os pássaros e os homens, nas vozes dissonantes de um homem com alma de bicho. O amor traz a sede de voar e romper barreiras, mesmo em situações pouco favoráveis, como as grandes metrópoles do mundo ocidental.

“Two Kites” e “Samba do avião”

A letra de música em inglês “Two kites”, composta em 1980, é representativa desta idéia de sentimento cosmopolita e urbano, aliada à suavidade e beleza dos pássaros ou pipas. Aos primeiros acordes da canção, pode-se ouvir o silvo de pássaros levando-nos a crer que vamos adentrar uma canção de vestimentas primitivas, rústicas, onde a floresta reina, assim como a ingenuidade de seus seres; o que se realiza, no entanto, surpreendentemente, é uma canção cosmopolita ao estilo das grandes orquestras americanas.

A letra de música na sua realização musical alia *backing vocals* femininos e uma interpretação ao estilo de Frank Sinatra, com o pio de pássaros. Este antidiscurso, esta inserção de elementos díspares e contraditórios em um mesmo plano, em uma mesma ambiência musical, é o seu melhor argumento musical em coerência com sua luta pela preservação de todas as espécies. Na letra de música a seguir, vêem-se os elementos urbanos: a cidade, a agenda pessoal, o zoológico, dois seres anônimos que se esbarram, em contraste

com o desejo de amar que ganha a dimensão aérea, as asas, o vento, a costa, o mar e as pipas ao léu:

And by the way have you forgotten to say
Where you live, what's your name, what you do
In case you're free, we can go you and me to the zoo
And may I ask you what you to do with your days,
With your nights, with your time, with your life
If you're free I can lend you these wings for a flight
Haven't we met?
I can't remember but yet I could swear I have seen you before
But if you're scared of my boat
I can take you ashore
Or would you rather catch the wind
That blows steady and pulls to the high open sea
You are the force that irresistible might
That creates in me the power of flight
We're kites in the sky
We can fly, we can fly
We can fly, we can fly

Há uma fusão de modernidade com a tradição. Da mesma forma que “Two Kites”, fala do vôo de uma persona pássaro-homem, de uma persona-pipa, porque possui asas e voa. Este mesmo pássaro, ou homem, faz a corte e confere a agenda e os hábitos de seu objeto amoroso. Se “Two Kites” fala de pipas, da força do desejo e da imaginação, unindo mente e corpo, pássaro e homem, “Samba do avião” sugere um homem apaixonado, saudoso e embevecido, olhando sua musa de dentro de uma máquina de voar, o avião. Samba e máquina, samba e turbinas, samba e tecnologia, tradição e modernidade.

Este capítulo procurou demonstrar que a produção intelectual e artística de Antonio Carlos Jobim prova, com suficiência, sua luta pela criação e manutenção de um *corpus* cultural, musical e poético nacional. Assim, ao editar um conjunto de relatos e auto-reflexões sobre a vida, a floresta no Brasil e no mundo, dará nome e explicação ao seu legado artístico

e a inspiração de uma vida, a este conjunto de notas, reflexões, memórias e autocríticas chamará Toda minha obra é inspirada na mata atlântica, o que veremos com mais detalhes no capítulo seguinte, em o “Imaginário da memória”.

CAPÍTULO 3

O IMAGINÁRIO DA MEMÓRIA: ENSAIOS, RELATOS E MEMÓRIAS

Este capítulo analisa e apresenta os textos e os processos de rememoração de Antonio Carlos Jobim desde sua juventude até a sua maturidade. Pretende com esta iniciativa exemplificar a contribuição literária de Jobim, além de mapear a construção de sua maturidade ideológica e poética por meio de memórias, reflexões e relatos de teor auto- e etnográfico. Analisaremos para este propósito quatorze memórias e quatro ensaios

O menino Antonio Carlos Jobim cresceu em Ipanema e desenvolveu uma consciência ecológica que alçava vôos planetários. As obrigações com gravadoras americanas, suas constantes viagens pelo mundo, a casa em Poço Fundo e o apartamento comprado na cidade de Nova Iorque traziam para Jobim uma pausa e o ostracismo necessários para sua produção musical e poética.

Quando eu comecei as minhas atitudes ecológicas não sabia nem que elas eram ecológicas. Primeiro, eu não conhecia a palavra ecologia ou ecólogo. Vim a conhecer em Nova Iorque e fui olhar no dicionário. Ecologia será a ciência que estuda o eco? (“Essa coisa que Deus nos deu”)

De acordo com Jobim, as estadas em Nova Iorque traziam-lhe a introspecção tão dificilmente alcançada no Rio de Janeiro, cidade amada por ele, mas que, segundo ele próprio, não lhe dava paz em muitos períodos de sua vida, seja pelos múltiplos compromissos

sociais, tanto de amigos quanto de conhecidos, ou mesmo pela popularidade e pela inquietude natural da cidade, onde era alegremente solicitado e celebrado. Ainda que tanto alvoroço pudesse tirar-lhe a quietude, não se furtava em manter seus hábitos: caminhadas pelo Jardim Botânico; café da manhã na padaria Rio-Lisboa, no bairro vizinho; almoço na churrascaria Plataforma, na Gávea, onde tinha mesa cativa; e visitas ao mercado aberto Cobal, onde tomava chope e conversava com amigos e comerciantes. Não vivia como uma celebridade, mas era festejado como tal.

Estas andanças de Jobim pelos bairros de sua cidade, pela Costa brasileira, pelos Estados Unidos e pelo mundo originaram pequenos ensaios, nos quais a natureza dos continentes norte-americano e sul-americano era observada e comparada. As viagens sentimentais empreendidas à memória afetiva do artista poderão ser percebidas pelo leitor como um recurso retórico para dissertar sobre seu assunto favorito, as mudanças drásticas vividas no cenário nacional e mais precisamente nas décadas que acompanharam seu crescimento artístico.

Jobim produz textos que procuram se insurgir contra o legado sedimentado pela colonização e que se abrigam em uma escrita de afastamento. Ao produzir ensaios que remetem à sua infância e adolescência e mesmo aos primeiros anos da bossa nova, Jobim procura eclodir destes um passado pessoal mítico que se alinhe com questões nacionais. A infância de Jobim “quer” ser a infância do Brasil.

A busca por um entendimento e uma defesa de uma cultura brasileira vai refugiar-se em sua experiência no Exterior e em uma viagem escapista ao Rio de Janeiro de sua memória pessoal, e nela escondem-se, qual tesouro valioso, um bem nativo, a amenidade da vida, a cordialidade dos homens e um cenário natural mais exuberante.

Ao buscar “a alma perdida”, Jobim procura reaver a psiquê de um país. O retrato que se revela destas andanças narrativas, tempo e espaço, é a de um poeta que sempre colocava à frente de seu presente o discurso das perdas, da voracidade do progresso. A retórica de Jobim está repetidamente inserida em uma ambiência anímica de natureza e espaço selvagem. Esta ambiência psicológica, anterior ao presente, onde os homens civilizados, racionais procuram se abstrair das interdições da vida tecnológica.

Estes relatos rememorativos parecem evidenciar a ambivalência cultural vivida por Jobim nos seus deslocamentos subjetivos que visitam *loci* psicológicos de feições nacional e estrangeira, em uma locução nitidamente orquestrada entre as vozes do racional, do emocional, do científico, do popular e do erudito. Em todos os ensaios, há a certeza intrínseca à sua fala de que ele possui uma audiência, um público leitor — especializado ou não.

Ao recontar sua infância e sua adolescência, percorre a trajetória que o transformou de menino caçador de pássaros e bichos em seu fiel protetor e defensor. Alinha com estas narrativas uma trajetória de aprendizado possibilitada pela interação do homem com a natureza. É também o destino de um menino rumo a uma maturidade protetora e pacífica. Assim é que, quando percorremos um de seus primeiros relatos sobre o mato, em “Era onça mesmo”, ele descreverá sua excitação com a caça à onça, para depois constatar, decepcionado e infeliz:

O espanto foi geral; onça morta no pio do macuco, com chumbo meia. Amarraram as patas, duas a duas e passaram um pau longo e carregaram-na, alegres, serra abaixo. No rancho avaliaram o tamanho e o peso da bichona, puxavam os bigodes, tocava nas presas, sopejavam o rabo da baitona. Acariciavam o pêlo. Era uma onça boa que não fazia mal a ninguém. Foi muito fotografada. (183)

Seu discurso resvala a negociação subjacente de dois tempos, o pretérito da inocência e do aprendizado e o presente de constatações amargas e às vezes irreversíveis. Revela também a negociação de suas pessoas artísticas (o poeta, o músico, o maestro) com o seu *status* de cidadão: o ativista ecológico, o brasileiro, o músico admirado e o viajante cosmopolita com residência e acolhida garantida no exterior. Todos estes são espaços pessoais ocupados publicamente por Jobim.

Nos relatos de Jobim perpassam o viés “auto-etno-gráfico”, porque, antes apenas de interpretarem uma realidade, uma realidade circunscrita à sua vida privada, tornam possível “a negociação construtiva de dois ou mais sujeitos conscientes e politicamente significativos”.⁹ Estas trocas subjetivas parecem denotar o ponto crucial do sentido de nacionalidade, identidade e cultura.

O sujeito Jobim nacional está repetidamente negociando sua *performance* silenciosa e produtiva no exterior, com a sua identidade como amante da natureza, da gente do Brasil e de uma existência pacata, mas ainda assim ruidosa e cheia de conflitos à sua volta. Na memória “Sou filho da mata atlântica”, ele está constantemente reafirmando suas origens e seus conhecimentos sobre elas:

Tem muito bicho aqui: esquilo, quati, gavião grande e pequeno [...]. E esses bichos todos, cachorro do mato, [...]. Desde que eu nasci este mico esta aí, o sagüi, o macaco prego. E tem outros macacos, espécies amazônicas que botaram aí. Eu sou filho mesmo da mata atlântica, conheço estes bichos todos. (189)

No ensaio “Manhattan”, parte da coletânea de Toda minha obra é inspirada na mata atlântica, ele se regozija com a amenidade do dia, ao mesmo tempo em que entabula uma digressão histórica sobre a compra da ilha dos índios pelos colonizadores do continente:

⁹ Santos, José Reginaldo (org). “Sobre a autoridade etnográfica”: A experiência etnográfica. A antropologia e literatura no século XIX/ James Clifford. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998: 17-63.

“Uma vez andando ao longo de Manhattan, me senti dentro de grande floresta, de grandes árvores, os raios de sol, filtrados pelas altas copas, vinham mosquear o chão macio da floresta, na brisa o piado do faisão americano” (115). A busca por um mundo onde a floresta não tem limites reflete-se nestes relatos de viagem, ao passo que recai na veemência do discurso ecológico e nas consequências desastrosas da mentalidade colonial brasileira, que antes prefere extrair e explorar a plantar e cultivar.

Embora os relatos de Jobim sejam de natureza auto-reflexiva, eles, antes de tudo, demandam uma “alter-reflexão”, seja de governantes ou do próprio cidadão brasileiro. Ficará evidente para o leitor de suas memórias os seus relatos e juízos sobre o Brasil e a imprensa. Por exemplo, Jobim galgou ao longo dos anos para uma posição de maior prevalência dentro da cultura brasileira nas três últimas décadas. Seu construto teórico se inclinará para uma consciência total de sua voz como livre-pensador e também como sujeito produtor de conhecimento.

Em seus relatos memorialísticos, será por diversas vezes flagrado na voz do professor, do educador, tamanha sua inquietação com os despojos de uma realidade moderna. Sua visão do Rio de Janeiro continuamente remeterá a um idílio paradisíaco. Jobim retrata a Pindorama, a Terra das Palmeiras. É um Brasil primário, pré-Cabral. Em “Lugar bom esta costa do Rio de Janeiro”, ele vai explorar ao máximo esta visão de Brasil:

Eu conheci Paraty em maio. Era tudo anta, onça, jacutinga, muriqui. Muriqui é o maior de todos, macaco-aranha, mono-carvoeiro. E o mato ia até a água: a porcada,, as queixadas, apertadas de cachorro, iam cair no mar, junto com a capivara, com a paca, com as lontras, com tudo. Teve pescador que tirou queixada de tarrafã! Tudo quanto é bicho pulava no mar, você via jibóia nadando no mar. Até hoje quando há essas chuvadas, cargas d’água mesmo, o mangue enche e as jibóias acabam sendo lançadas ao mar, e nadam; elas não são muito de mar, mas acontece isso. (214)

Nestes momentos, Jobim compara sua aprendizagem de adolescente nas práticas pré-industriais e, com ela, ilumina os artefatos para pesca, se demora neles: “um anzol”, “um alçapão”, “uma chumbada” em contraponto ao uso de “motoserras, que destrói em cinco minutos a árvore que levou 200 anos para nascer [...] e depois destrói mais dez árvores dessas, são dois mil anos” (45). Nestes “flashbacks” emocionais, ele recorda também a natureza das relações comunitárias, “onde todo mundo se conhecia” (164).

A própria aproximação dele com a música se deu fora do ambiente familiar imediato, aos 12 anos, quando começou a dedilhar o piano por causa de uns tios. A música deu-se não apenas por causa de uma educação musical, mas graças a um ambiente estimulante aos sentidos, onde era possível amar os bichos, os pássaros particularmente (amor que lhe fez colecionar em vida pios de passarinhos) e andar em qualquer estrada brasileira e ver tatu, paca.

Jobim considerou o advento da nova sociedade industrial brasileira brutalizante e empobrecedor para o tempo do homem comum brasileiro. “Naquele tempo”, conta Jobim referindo-se à sua infância no artigo Tom Jobim no Paredão, “havia muita calma para compor, o Rio de aço ainda não tinha começado a fluir constantemente” (31). Ele divide o seu aprendizado remoto desta vivência ao ar-livre, ao mesmo tempo em que ele protagoniza um narrador-observador, que anota, escreve e reflete sobre as ações da vida marinha ou florestal como metáfora possível não apenas da dinâmica animal, mas do comportamento humano. Ao resgatar fatos sobre esta vida de adolescente, Jobim inegavelmente nos conduz para uma narrativa de cura e de bem-estar.

Por exemplo, na memória “Homem de muitas medalhas” ele transmite sua condição emocional: “Estava eu, este troca-notas que vos fala, ou melhor, que escreve estas mal

traçadas linhas, catando milho, debruçado sobre o teclado amarelecido, pelo suor, pelas lágrimas, velho piano de armário, queimado de cigarro, marcado pelos copos de Brahma e cachaça Pitu, Ipanema, cerca de 1957” (59). É sabido que a passagem da adolescência para a vida adulta, a condição de recém-casado com sua Teresa Hermann e a responsabilidade de sustentar uma família tenham causado grande angústia a um rapaz cujo destino profissional ainda não se delineava com clareza e que ainda contava com o apoio financeiro de seu padrasto Celso Frota Pessoa.

Estes estados emocionais sombrios parecem ter sido entrecortados com o apoio da família, mas também pela convivência e camaradagem com pessoas como seu cunhado Bruno Otero Hermann, o rapagão, forte bonito, bicampeão mundial de pesca submarina, campeão sul-americano de natação, recordista dos cem metros, “o homem de muitas medalhas”, que lhe interrompe as fases aflitivas para trazer-lhe peixes e contar piadas e poucas vantagens nos bares ao ar-livre de Ipanema, como o Rehnania ou o Jangadeiro. Parecem ser os incidentes como este os tributários de uma marca de amor indelével à natureza.

O senso de bem-estar, de liberdade e de saúde física e mental é lembrado como uma condição sem a qual não pode haver vida. Na crônica “Uma doação ilimitada a uma eterna ingratidão”, inspirada nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, ele raciocina a respeito do porquê o mato precisa ter continuação:

O bicho precisa transitar, precisa ir de um lugar para o outro, procurar. Ele está comendo uma fruta, depois passa o tempo dessa fruta, que vai procurar adiante outra fruteira. É muito importante que haja esses corredores, que o bicho possa andar ali, que tudo quanto é bicho possa procurar o que precisa. (85)

Estas dissertações ecológicas são usualmente acompanhadas de citações de literatos ou figuras históricas que, de algum modo, tenham abordado o tema das cidades mortas, como é o caso de Monteiro Lobato, ou de Fernão Dias, que precisou esperar e respeitar o tempo das chuvas da floresta Atlântica para iniciar sua ocupação, ou de Olavo Bilac, que não apenas falou das águas da estação, como também inspirou Jobim a escrever “‘Águas de março’”. Ele mesmo cita: “Tem um negócio do Olavo Bilac que fala: foi em março, quase a entrada do outono, quando a terra ressequida bebera longamente as águas da estação, que Fernão entrou pelo sertão” (85).

Jobim, por diversas vezes, polemizou a respeito da falta de consciência ecológica do brasileiro e fez do território nacional, e mais particularmente da Mata Atlântica, o foco de seu cuidado e apreço. Sua indignação não tinha fronteiras. Pode causar grande perplexidade a imagem deste narrador aguerrido com o mesmo jovem que acreditou na construção de Brasília, na chegada da modernidade ao Brasil e que testemunhou os investimentos ideológicos de toda uma geração de intelectuais da arquitetura, do urbanismo e de outras áreas como a literatura e a música no sonho brasileiro que a cidade sintetizava. Afinal, Jobim pertence à mesma geração de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Jobim desabafa, ao final da mesma crônica, com muito humor:

Já ouvi várias frases: diz que brasileiro e árvore não se dão. Mas a devastação aconteceu no mundo inteiro, não foi só aqui. Se você andar nos campos da França, da Alemanha, na Floresta Negra, está tudo destruído. O que acontece geralmente nestas matas de monocultura em que você vê o bosque imenso de eucaliptos, é que ali não dá passarinho, o bicho não pode comer, porque não tem fruta’nem minhoca dá ali, eu acho. (86)

Ao ressaltar a responsabilidade do Brasil, responsabiliza também os países desenvolvidos comprometidos com a idéia de progresso e da expansão territorial que

abastecem suas necessidades com a madeira de copaíba, mogno, cortadas e transportadas entre países rio abaixo. Nem a mentalidade expansionista americana escapa de seu ferino retrospecto histórico, ou a idéia de caminhar para o Oeste, determinada pela Bíblia na leitura americanista, “como o americano falara: Go West, young man!” (111).

Jobim critica a marcha metafórica para o Oeste, perpetrada não apenas pelos Estados Unidos, secularmente, mas também pela França, pela Alemanha, e nos princípios da vida brasileira pelo colonizador português e contemporaneamente pela ganância de brasileiros comprometidos com o lucro desmedido.

É nestes percursos narrativos que seu ideário surge como força incitadora de comportamentos protetores e preservacionistas. É hora de reconstruir a floresta Atlântica, coisa, segundo o poeta, “lindíssima”. Para tal, ele conclama: “já está na hora da gente plantar mato [...]. O lugar que tem mais variedade de bicho, de planta, de remédio, de tudo. A gente tem que fazer força para ter esta planta aí” (111). Sugere, de forma imperiosa, em “Para carregar uma caixa de fósforo tinha que ter licença”: “O sujeito chega nesses meses de julho e agosto e taca fogo no mato. Ele bota fogo lá embaixo, na estrada, o fogo sobe e queima tudo. É uma catástrofe no Brasil” (127).

Embora seu discurso inflamado soe muitas vezes avesso à ignorância, ao progresso e à vida das grandes cidades, não é um artista indiferente ao seu tempo. Busca repetidamente uma harmonia, um equilíbrio de espaços, de ritmos, presenças e vozes. Procura também compreender a alquimia, a síntese que gera a vida e que proporciona a inventividade, o novo. Mesmo soando tantas vezes ser defensor de um “conservacionismo” atuante junto às causas ambientais, não é um conservador. Advoga, ao contrário, a idéia das trocas, das simbioses das idéias e das culturas. Soa entusiasmado com a idéia de um Brasil onde quase tudo se

importou. Nunca foi um crítico ferrenho da influência cultural estrangeira. Não há registros de que tivesse uma postura pessimista em relação às novas gerações de músicos e intérpretes brasileiros. Jobim também não era contrário aos novos ritmos musicais provenientes do Brasil ou do Exterior.

Ainda que tivesse viajado e experimentado os Estados Unidos por meio das trocas artísticas e das parcerias com artistas estrangeiros como Stan Getz, Frank Sinatra, Gerry Mulligan ou Ella Fitzgerald, ainda assim é um tutor do popular e do erudito brasileiro, e não do jazz, ritmo ao qual foi muitas vezes associado.

Em suas memórias, há espaço para a experiência americana, suas conseqüências na sua visão como brasileiro. Confessa-se muitas vezes ignorante e despreparado para esta realidade, quando ele lembra, por exemplo, no manuscrito-memória “Bossa Nova”, que, logo após o concerto do Carnegie Hall, ele e mais alguns músicos brasileiros tinham ficado para mais alguns *shows*:

Tava bom. Voltamos para Nova Iorque e fizemos mais um concerto no Village Vanguard. Nos intervalos aparecia um americano narigudo, contava piadas, o público ria e a gente atrás, nas coxias, nos bastidores não entendia. Este americano era o Wood Allen, em 1962, um desconhecido. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Mesmo em questões realmente práticas, Jobim vive a experiência de um latino-americano na realidade do Hemisfério Norte. No mesmo manuscrito, detalha sua adaptação à língua, ao clima, à comida. Este relato demonstra o quão desavisado estava o artista, para esta vivência americana:

Em dezembro caiu a primeira neve. Eu no meu terninho tropical irreal, 25 anos atrás (sic), não poderia enfrentar o inverno nova-iorquino [...]. Me lembro de um dia em que um americano, da televisão, tirou o sobretudo e colocou-o sobre (os) meus ombros. E eu magro e transido de frio perguntei: E você? Eu estou acostumado, me

respondeu o louraça.[...]. O frio inacreditável. Vendi uma canção e comprei um sobretudo da pesada. E ainda sobrou troco para dois bifés a cavalo. Naquele tempo ainda não existia colesterol. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Jobim revela inclusive suas percepções como brasileiro, diante do estrangeiro, e neste caso do americano. A visão de Nova Iorque e de um suposto americanismo arraigado cairá por terra, como ele mesmo conclui, fazendo uma *recollection* tardia:

Naquele tempo eu pensava q, todos os americanos, eram louros de olhos azuis, racistas, magnatas, imperialistas, capitalistas e etc et tal. Pensava que só comiam ham'an'eggs ou bacon and eggs, pelo menos era isso q. eu comia. Batata frita, ketchup, mostarda, também tinha” e compara com sua percepção atual: “Imaginem logo em NY que tem tudo quanto é comida do mundo... Aqui tem arroz branco, feijão preto, carne seca, caipirinha, Brahma chopp, farinha de mandioca, tudo, camarão seco, azeite de dendê, pimenta malagueta, quiabo, chuchu, couve, abóbora. Aqui há um ditado engraçado, se não tem em NY, é porque não existe”. (Acervo Jobim: Produção Intelectual).

Estas descrições contêm estupefação, ingenuidade e indagações sobre o desconhecido. Parecia, não querer perder a sua essência, apesar dos “laboratórios” aqui ou no exterior. Lembra que já fora um purista, um brasileiro que buscava razões ou espécies vegetais que fossem realmente nativas, na tentativa de manter uma espécie de linhagem local, de características predominantemente antimetrópole, ou anti-estrangeiro, obtendo com isso uma oportunidade que reafirmasse a identidade brasileiro, ao mesmo tempo que lhe permitissem se ufanar de seu país, como no rompante, que introduz “Essa coisa que Deus nos deus”: “O Brasil é o único país do mundo com nome de árvore. A gente tem que se orgulhar disso”. (13), mas não perde o humor e a flexibilidade e retruca: “Antigamente, eu era mais purista; ficava triste quando encontrava na mata uma árvore que não era brasileira. Dizia Bom, então isso daí não é da mata virgem. Hoje em dia já me acostumei. Somos todos

importados mesmo” (195), e acrescenta no mesmo ensaio intitulado “Ema não é avestruz e onça não é tigre”:

O Brasil é um grande laboratório. Tudo o que existe aqui, quase tudo, foi importado, inclusive os índios do sudeste asiático, da Oceania, índios com zarabatanas, com dardos envenenados, com olho puxado. Isto tudo faz parte de uma cultura que veio para cá, assim como os portugueses, os poloneses, os holandeses, os franceses, os italianos [...]. Mas é claro que nós temos mil coisas que não vieram da Europa, nem da Ásia, nem da África. Tem coisas do Brasil. No sítio do Burle Marx tem muita planta brasileira. (195)

Estas conclusões o conduziam para um afastamento do binarismo relacionado a estabelecimento de uma identidade brasileira, que fosse inteiramente local, nativa, oposta a matriz européia. Está distante dele, a idéia predominante na literatura e nas artes brasileiras de uma cultura de oposição. Ele se aproxima aos modos do Modernismo brasileiro de uma cultura de síntese, como a única proposta válida para expressar e abarcar um país miscigenado racialmente e culturalmente.

Reitera essa posição quando procura integrar o as características míticas das três raças que teriam formado o Brasil, no cadinho de uma realidade sempre vulnerável à influência estrangeira. Esta síntese é também um dos aspectos contraditórios da obra de Jobim, que oscila entre a cultura oral e a cultura letrada e entre a razão e a narrativa. Ao mesmo tempo em que valoriza a cultura do índio, a cultura das matas e dos “locais”, sente uma grande fascinação pelo aspecto cosmopolita do estrangeiro, seguida de ojeriza, asco pela devastação causada por uma cultura branca, industrializada.

Esta exploração de tempos pré-coloniais trará a reflexão em “Fome” onde ele vai criticar a miséria a exclusão e errância dos negros brasileiros e dos nordestinos, a poluição e a violência: “Os trisnetos dos negros forros vagueiam sem dono pelas ruas, pelos campos,

pelas matas, desvalidos. Milhões de destituídos. Não pertencem ao sistema. Não vejo as galinhas, os bichos passando fome. É um sistema de erros e a explosão demográfica contínua” (Acervo Jobim: Produção Intelectual). Questiona o rumo tomado pela industrialização acelerada, procurando o progresso a qualquer preço e sem se preocupar com as características e necessidades locais.

Percebe na dependência cultural, a fonte para dependência econômica e o ímpeto irracional para superá-la. As divagações narrativas de Jobim jamais se detinham no aspecto cultural simplesmente, flanavam para a análise cuidada da flora, da fauna urbana ou nativa, e do pensamento musical expressado de uma forma que muitas vezes que tocava o materialismo histórico.

Ao refletir sobre as causas da devastação natural, questiona os processos de acumulação de dinheiro, o papel do homem europeu, americano ou brasileiro. Conclui muitas vezes, sem esperança o fracasso do projeto colonial, que após sucessivos ciclos mercantis, esvai o patrimônio do bem-estar humano, Em “Essa coisa que deus nos deu”: “E com isso, desaparecem centenas de espécies vegetais e animais, destruindo tudo. É lamentável essa coisa de destruir tudo e plantar café, de plantar cana, que é a história do Rio de Janeiro, a história de São Paulo, a história do Paraná, a história da Mata Atlântica”.

Seus relatos vêm na questão da destruição ambiental conexões que afetam o patrimônio musical do Brasil, pois “Você destrói a Mata Atlântica, você destrói a floresta amazônica e quando chegar no poema do Villa-Lobos não vai entender porque não tem a Amazônia” (17). Amalgama impressões da adolescência, com a vivência contemporânea, “porque essas pessoas que estão aí nunca viram esse Brasil. Eles conhecem o Brasil asfaltado

com o sinal vermelho, o guarda, a violência, a metralhadora, isso eles conhecem. Agora eles não conhecem a jacutinga, não sabem quando o murici floresce lá no morro” (17).

Estas observações geram relatos de tom ora memorialista, ora etnográfico, ora antropológico e quase sempre transcendental. O tempo da narrativa divaga desde sua mais tenra infância, até sua maturidade crítica e feroz com a situação política, social e ambiental do país.

O que podemos perceber através dos títulos de seus ensaios, é sua visão de dentro, orgânica, de um artista não apenas sapiente de seu entorno humano e selvagem, mas de um ser vivente atuando combativamente na preservação das formas-ideia que extensivamente representam a vida nacional.

Danilo Caymmi afilhado artístico de Jobim, uma vez afirmou que Jobim era filho do orixá Oxossi, protetor das matas. Misticismo ou não, não passa despercebido o fato curioso de que após sua adolescência são quase indisponíveis as fotos em que ele aparece como um garoto dourado, de calção, vivendo os prazeres do mar.

As fotos na floresta e perto de fontes e riachos são por sua vez abundantes, seja em sua casa no alto Jardim Botânico, sua residência de interior no Poço Fundo, divisa com estado de Minas Gerais, no Jardim Botânico, instituição e sociedade da qual era membro ou em qualquer paisagem cerceada pelo verde. Sabia que sua imagem e voz enumerariam artigos, manchetes, em jornais, revistas, e programas de televisão, daí ter seguidamente na última década de sua vida uma fala que guardava semelhança com a de um pedagogo, ou a de um “evangelizador” do meio-ambiente.

Na memória “A cidade que possui uma floresta”, ele explica o significado da palavra Gávea, o que para os cariocas é apenas o nome de um bairro, ele recapitula explicando de forma pacienciosa e enumerativa, a origem de cada nome e seus significados:

E a Gávea. Gávea é aquele lugar alto no mastro principal do navio; aquele cestinha em que o sujeito sobe para ver a terra, para descobrir o Brasil.[...]. Ipanema é um nome que veio de São Paulo (pode-se ver todos os proprietários são todos paulistas); em tupi-guarani, parece que Ipanema quer dizer água ruim, sem peixe.[...] E a Lagoa Rodrigo de Freitas, que era dobro do que se é hoje, se chamava Sacopenapã, que quer dizer uma porção de socós”. (32)

Estas clarificações que soam quase enciclopédicas revelam sua erudição a respeito das origens das coisas brasileiras e ao mesmo tempo denunciam seu desejo de ensinar, instruir e clarificar sobre a natureza e a história de sua cidade. Aprendia na prática, o que mais tarde iria pesquisar em livros e dicionários: “Na praia a gente vai aprendendo uma porção de coisas. Água pra Sul, águas para Leste. Sudoeste, chuvas” (36). Estas narrações em primeira pessoa descrevem de forma ordenada a sua experiência de adolescente dentro de uma esfera íntima imbuída de oceano e pescadores—

Eu tinha uns 18 anos, na praia de Ipanema, e vi quando puxaram um arrastão de manhã cedo, o arrastão veio chegando no raso, aquela manhã linda, aquela água transparente, e o arrastão estava cheio de cavalas [...]. Por exemplo, nas Cagarras, em Ipanema, água do sul, correndo para leste. O peixe está sempre próximo ao embate das águas, na pedra, mesmo parado, nadando contra a corrente [...]. A relação do homem com as aves, com os pássaros, é diferente na terra e no mar. Na terra é a ave que teme o homem; ele vai lá dá um tiro no passarinho. No mar é diferente, a gaivota é amiga do pescador, a gaivota indica para o pescador onde está o peixe.[...]. Para ver peixe aqui você precisa de uma noite sem lua, para ter o que eles chamam de argêntia, para conseguir ver a fosforescência. (36)

Sua escrita rememorativa denota um grande inconformismo com o bem-estar social de sua época. Ao demonstrar sua apreensão certa vez, declarou em sua última entrevista na

Revista Qualis: “Tem um negócio que Caetano disse que eu acho muito certo. O Brasil precisa merecer a Bossa nova. Precisa ficar bom com saúde, ir à praia, casar com moça bonita sair no barquinho do Menescal”.

Ele busca estabelecer um estado de equilíbrio e sanidade humana que propicie uma ligação sustentável do homem com o seu meio; por meio de práticas que mantenham a ordem existente. Assim é que em “Uma doação ilimitada a uma eterna ingratidão”, Jobim lembra a respeito de uma realidade imperfeita e pretérita —

A floresta antigamente entrava e ia até a água. O índio sentava na pedra e tinha nas costas a mata; na frente o mar cheio de boto, cheio de tudo, uma lindeza mesmo[...]. O Rio de Janeiro, por exemplo, era 95% mata; [...]. o resto era tudo coberto de mato, mata alta, mata de pau-de-abraço, precisava de 12 homens para abraçar o tronco da árvore. E praticamente acabaram com esse paraíso, os carvoeiros fazendo carvão. (84)

— e da qual não se furta a compará-la com o território americano, quando lembra da febre do ouro neste país e das *ghost towns*.

Parece muito evidente que se na música Jobim buscava sutileza e guardava uma inflexão indireta para falar da natureza, acentuando seu caráter nacional, o folclore, e os mistérios da mata — ruídos, musicalidade, imagem e fisiologia—nos textos e poemas defrontemos nos com uma abordagem direta e eloqüente.

Suas perguntas são provocativas e indignadas: Brasil, Brasil, cadê o pau-brasil?, Zona da mata cadê a mata? Itabirado mato dentro, cadê o mato?” (153). Diagnostica o progresso e a cobiça humana como os infligidores da opressão ao indivíduo: “Queimar a floresta, matar os índios, e os bichos, engaiolar a mulher. Sempre falando em progresso e criando o deserto” (153).

Neste fluxo contínuo de pensamentos indignados, retrospectos históricos e reflexões sobre a vida contemporânea, ele se surpreende em uma auto-crítica ainda sim queixosa e assustada: “Nesta oficina irritada tudo veio da floresta. As longas tábuas do assoalho. A madeira do piano, o jacarandá do violão, a lenha da lareira, este lápis, esta mesa, esta cadeira, esta porta, esta janela.... Tudo é floresta! Este móvel, esta escrivaninha, de onde escrevo, estas maltraçadas. (154). Para logo adiante cair em uma constatação que mescla ciência e religião:

É claro que para Deus, nada disse tem importância, a terra não fará falta nenhuma. Deus tem milhares de planetas com onça, anta macaco, mutum, com jacarandá, jequitibá, ipê, maçaranduba, roxinho, peroba, e muitos desses universos, têm fauna e flora fabulosa, nunca vistas aqui na terra, com animais que se unem e plantas que florescem na desconhecida primavera de um planeta selvagem. (154)

Os trajetos reflexivos de Jobim caminham para retrospectos da própria noção política de inteligência e da imaturidade vivida com arrogância e pretensão. Ao rememorar as razões da fome brasileira, perde-se no mito da Pindorama, defendido por Sérgio Buarque de Holanda, na terra das Palmeiras. Compara o Brasil às potências do desenvolvimento, Japão, Estados Unidos. Em uma autocrítica amarga na memória “Fome” lembra:

Há trinta anos bebíamos chope em Ipanema e éramos todos socialistas, comunistas e etc e tal. Íamos salvar o Brasi, salvar o Brasil, povoando-o. Éramos a intelligentsia brasileira, ou seja a burritzia. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Esta argumentação de juventude, que lentamente cresce do ateísmo para uma um sentido de religiosidade amparado no universo geográfico brasileiro, sofre duras provas na década de sessenta e setenta. A transição de Jobim de uma vida alinhada a valores locais e

prevalentes, da sua adolescência e jovem vida adulta para uma maturidade individual e independente vai delinear valores políticos e de grupo no Brasil.

O diálogo entre jovens brasileiros comunistas, socialistas, ou que acreditavam sê-lo, vai denunciar as mudanças nas interações intelectuais entre vozes artísticas e políticas. A própria experiência de Jobim no estrangeiro, suas constantes idas aos Estados Unidos, gravando, compondo e traduzindo canções, o fará um “intérprete” particular do Brasil.

O “bilingüismo” de algumas canções, muitas compostas e traduzidas por ele, no inglês e para o inglês exportarão uma atmosfera de Brasil, ao mesmo tempo em que algumas letras de música e relatos sobre as estadas na América “traduzirão” a América para o Brasil, trazendo sua “versão” da vida americana em comparação a vida brasileira. Como na letra de música “Chansong”:

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?

O diálogo que Jobim manterá com sua arte, com a imprensa e com intelectuais de diversos estratos e origens; seja na forma de entrevistas, música, relatos, permitirá nos esboçar os possíveis interlocutores nos diálogos que procuram construir vários discursos sobre o Brasil. Este pensamento do Brasil e do mundo de Jobim cresce e se fortalece escoltado por um público distinto e pela imprensa brasileira exigente e muitas vezes radical. As contradições de Jobim, só gradualmente passam a ser percebidas e negociadas com mais clareza pela imprensa, ou pela a intelectualidade brasileira (estas já vivendo a censura, a

repressão e a opressão dos regimes militares ao qual o Brasil foi submetido) nos anos que sucedem o sonho da bossa nova.

É a partir das décadas de 1970 e 1980, que seu trabalho passou a ser percebido não mais como um produto estrito da bossa-nova, mas como uma lírica singular, cujos traços estilísticos buscavam não apenas a beleza e o equilíbrio dos versos em seus princípios puramente contemplativos, mas que subjazia um estudo poético sobre as ligações recíprocas entre o homem e seu meio moral, social e econômico. Jobim esclarece como as raízes de suas mais famosas canções originadas na natureza brasileira em “Uma doação ilimitada a uma eterna ingratidão”:

Mas é vocês daí ficam me provocando, nesse negócio de música, Mata atlântica e coisa. Essas músicas que eu fiz, Dindi, Borzeguim, ‘Águas de março’, e tantas outras, são todas inspiradas na mata atlântica. O visual é bonito, inspira para fazer música. Se bem que acho que, geralmente, na hora mesmo, você não olha para a paisagem. Na hora H, você está concentrado [...]. Mas inspira, a idéia de fazer o Samba do avião eu tive uma vez que vinha de São Paulo, num daqueles Constellation antigos, que parecem um robalo. A gente via a serra, via aquela mata toda, da Bocaina, e ali pegava a rota verde. (77)

Este capítulo tratou de evidenciar a evolução do pensamento de Antonio Carlos Jobim e a consolidação de um ideal já bem delineado em sua juventude. Esta perspectiva ecológica e combativa contribuirá para que a subsistência da arte de Jobim comece por fim a ser compreendida como um receituário para o bem e justo viver brasileiro e planetário.

Os primeiros indicadores desta mudança de recepção, que poderiam perceber na obra de Jobim não a alienação, mas princípios humanistas altamente elaborados, parecem ser notados pela crítica brasileira na canção “Águas de março” de 1972, cuja recepção foi festejada, muito embora, este princípio já estivesse em “Chovendo na roseira”, e fosse se expressar em manifestos formais, ensaios, poesia, testemunhos e auto-etnografias nas

décadas de oitenta e noventa, conforme se tentou demonstrar ao final deste capítulo e como exemplificaremos na recepção crítica da imprensa com relação à sua obra e à sua morte no capítulo seguinte, onde abordamos o diálogo entre Jobim e a imprensa.

CAPÍTULO 4

JOBIM E A IMPRENSA: IMAGEM E DISCURSO

Este capítulo trata de analisar e demonstrar, por meio de recortes de jornais e revistas, o relacionamento construído entre a imprensa brasileira e a *persona* pública de Antonio Carlos Jobim, ao longo de quarenta anos e detém-se particularmente nos discursos produzidos após o anúncio de sua morte. Esta abordagem tem como principal objetivo apontar o estabelecimento de seu texto-imagem e discurso, como uma referência contumaz para se pensar criticamente a cultura brasileira, além de flagrar os discursos preponderantes durante a vida do artista até a neutralização e valorização dos aspectos mais polêmicos de Jobim após a sua morte.

Esta amostragem abrange o final da década de 1950 até a morte do artista em 1994 e tem como intuito evidenciar os modos e as predisposições dos órgãos de notícias assim como mostrar que suas perspectivas jornalísticas geram valores ideológicos ao longo das décadas, favorecendo ou desmerecendo a figura de Jobim.

Neste capítulo, é possível acompanhar as respostas produzidas por Jobim à imprensa, além de se circunscrever a utilização da “imagem de Jobim”. A avaliação de seus discursos mostra-se um termômetro bastante seguro a respeito do olhar das camadas geradoras de opinião. Percebemos que Jobim é uma figura fundamental para espelhar as contradições e

ambivalências de uma sociedade que se diz justa e consciente. *Personagem* presente seja na forma de entrevista ou citações indiretas, Jobim é com frequência uma referência para se falar do “bom gosto”, “do elegante”, da “nacionalidade” e do “estrangeirismo”. A imprensa pontuará cronologicamente a trajetória do músico até a sua consagração como herói e mito dentro da cultura brasileira. O artista não é apenas objeto do discurso dos jornalistas, mas também sujeito e imagem fotográfica recorrente. Por meio do *corpus* jornalístico e fotográfico, é possível transcrever as diferentes visões ideológicas fornecidas pela imprensa brasileira e também perceber as alterações que a imagem fotográfica vinculada por ele sofreu.

As fotos do início da década de sessenta mostram Jobim ao lado de Vinicius de Moraes durante a construção de Brasília (Arquivo da Família); ao lado de Oscar Niemeyer, em frente ao recém-inaugurado Palácio da Alvorada (Fundação Oscar Niemeyer); ou em encontro com Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e políticos (Arquivo de Família). Estas poses sugerem indícios do porquê sua imagem artística estava tão associada ao surgimento de um país novo e de novos tempos e costumes. Em uma foto provavelmente tirada entre o final dos anos setenta e início dos oitenta, vemos o compositor posando com um charuto e abraçado a um *long play*, no qual se lê *Villa-Lobos, volume 3*, em letras garrafais.

A *persona* fotográfica de Jobim na década de noventa, por exemplo, é vista mais frequentemente ao piano, vestida de terno de linho branco e chapéu panamá ou mesmo de bermudas e camisa de manga curta, chapéu panamá e sempre próximo à floresta ou ao mar. A foto “Tom no Jardim Botânico” (Arquivo da Família), provavelmente da década de 90, revela-o à sombra das árvores do Jardim Botânico, portando um chapéu de palha¹⁰. A revista

¹⁰ Há indícios de que o chapéu de palha teria sido um dos primeiros símbolos adotados pelos brasileiros insurgentes contra o jugo português. Cipriano Barata teria sido um desses revolucionários, que vestindo casaca

semanal brasileira VEJA, na capa do dia 24 de outubro de 1984, apresenta Jobim ao piano, sentado em plena faixa de areia de Ipanema. O título anuncia: Antonio Carlos Jobim: o Tom do Brasil.

Estas imagens acabaram se tornando um dos seus mais duradouros ícones e, por consequência, uma teia de signos periférica se costura ao seu redor, cristalizando-se por sua vontade. Dicionários, enciclopédias, partituras, apitos de passarinho, lupa e charutos vêm se juntar ao terno e ao chapéu, em *close-ups*, ora experimentados por sua competente fotógrafa e esposa Ana Jobim, ora por fotógrafos dos mais influentes meios do país: Folha de São Paulo, O Globo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo e suas sucursais no país inteiro.

Outro exemplo fotográfico é a imagem que ajudou Jobim a promover o desfile da Mangueira, em sua homenagem, no ano de 1992. Nesta pose, Jobim guarda indumentária semelhante e remete à figura de Villa-Lobos. Jobim nunca escondeu sua paixão estética e artística pelo projeto musical de Villa-Lobos, buscava até mesmo um parentesco, uma paternidade, mesmo que apenas por afinidade. Uma vez declarou num texto rememorativo encontrado em seu acervo particular:

O Villa teve muita influência em mim. O que é que o homem quer? Destruir a floresta, matar os índios, engaiolar os pássaros, escravizar a mulher. Então nós precisamos impedir isso de certa forma. E o Villa era um sujeito florestal, Florestan. Heitor Florestan Villa-Lobos [...]. O Villa-Lobos é assim meu pai, é meu tudo. Estou com vontade de botar o Villa-Lobos no meu disco. É mais do que uma homenagem é pro disco ficar mais bonito. Pra eu sentir que tinha alguém que gostava mais de música do que eu. (Acervo Jobim: Produção Intelectual)

Outras imagens o colocam como sucessor de Ary Barroso e padrinho de Ronaldo Bôscoli e Carlinhos Lyra, a foto publicada na revista O Cruzeiro no artigo “o moderno samba

preta, chapéu de palha e na mão ramos de café, se insurgiu contra a coroa portuguesa em 1798 na Conjuração Baiana.

de escôva de aço bate no bronze & partido alto agora é samba sessão”. A foto mostra Jobim de cabelos soltos e um figurino casual: calças e camisa masculinas, sem nenhum adereço especial.

Em “Um Brasileiro de Almeida”, a foto que enfeita este artigo de Sérgio Cabral mostra um raro *close-up* de Jobim tocando uma flauta transversa. Alguns instantâneos igualmente raros são aqueles flagrados dele junto ao compositor Pixinguinha,¹¹ nos quais ambos os compositores alternam posições ao piano e na flauta. Nesta foto, um formal Pixinguinha, vestido de terno e gravata, em poses professorais, ensaia duetos com Jobim, vestido de forma descontraída e informal, em uma mostra de encontro de gerações.

À medida que seu patrimônio e sua *persona* artística cresciam, mais diferenciadas e freqüentes tornavam-se suas menções na imprensa. Um estudo da própria indumentária e do gestual de Jobim em televisão e fotos da imprensa escrita revela uma transformação claramente construída e refletida. O Jobim das décadas de cinquenta e de sessenta não é, obviamente, o mesmo das décadas seguintes. É considerável o contraste da *persona* fotográfica americana da década de sessenta, trajada de *smoking* e flagrada constantemente empunhando um violão. Pose exercitada, segundo caprichos americanos de se manter uma *personalidade* tropical, teria afirmado Jobim a Tárík de Souza”, em Yes, nós temos o Tom: “Eu queria acompanhar Sinatra ao piano, mas não deixaram. Diziam que isso destruiria a imagem de *latin lover* que tem que tocar violão” (Acervo Jobim: Imprensa).

Nos anos que sucederam ao *boom* da bossa nova tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, passou-se a fazer das capas de seus discos espaços da natureza: Terra Brasilis,

¹¹ Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha, (Rio de Janeiro, 23 de abril de 1897 — Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 1973) foi um flautista, saxofonista, compositor, cantor, arranjador e regente brasileiro. Pixinguinha é considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, contribuiu diretamente para que o Choro encontrasse uma forma musical definitiva.

Urubu, Wave. Com Frank Sinatra era visto ao violão; ao lado de Ella Fitzgerald voltava ao piano. No Brasil, posava preferencialmente fotografado em espaços abertos, plenos de árvores e mar. O Jardim Botânico era uma das suas locações cariocas favoritas. Esses dispositivos eram as mostras exasperadas de sua luta solitária pela preservação ambiental. Ele desabafou, certa vez, em entrevista a Folha de São Paulo, no caderno “Ilustrada”:

Não me conformo com o fato de estar virando um elevador. Às vezes parece que estou sozinho numa luta, que deveria ser do governo. Esses bichos da capa, por exemplo. Quem garante que daqui a vinte anos, essas espécies estarão vivas? O objetivo do brasileiro parece resumir-se num apartamento, e num carro ninguém está pensando em árvore, em passarinho (21).

Jobim e o discurso jornalístico (1956-1984)

À parte de sua imagem, uma das primeiras menções a Jobim na imprensa remonta à estréia de Orfeu da Conceição no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em setembro de 1956. A peça polêmica, por vários motivos, moveu a crítica fortemente, seja pela produção a desejar, seja pela adaptação inovadora de um tema clássico com ambientação nas favelas cariocas, ou mesmo pela figura do poeta Vinícius de Moraes — Um diplomata bastante controvertido por sua figura boêmia — na produção ou pela beleza das melodias de um certo Antonio Carlos Jobim. A promoção da peça colocou Jobim sob os holofotes da imprensa pela primeira vez. O repórter do jornal Última Hora explicita elogioso no artigo “Orfeu da Conceição – nova etapa na história do teatro brasileiro”: “Perante um seletto público que lotou completamente o Municipal, a maravilhosa cenografia de Oscar Niemeyer, a suave e belíssima música de Antonio Carlos Jobim” (5).

Em 1956, aos 29 anos, Jobim já demonstrava a mesma firmeza de opiniões e valores sobre a música brasileira e sua identidade. Nesta época, explicava convictamente as bases da música brasileira, segundo ele uma transplantação de África com o instrumental europeu. Para Jobim, a música brasileira representava esta “amalgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira”. Na entrevista concedida a Vinícius de Moraes no quinzenário Para Todos, ele afirmava: “a música é uma só”. Foi alvo de muita polêmica seja por sua liderança no movimento da bossa nova ou na campanha da Coca-Cola, que utilizava a canção “Águas de março”.

Em 1957, em uma seção de jornal intitulada “Enciclopédia da Noite”, Jobim figura na letra “T” como um verbete que reverencia suas qualidades como pianista: “costuma brindar os amigos quando a noite vai alta, toca Nazaré, toca Radamés e toca também coisas suas, pois é um inspirado compositor popular. Mostrou seu real valor quando escolhido por Vinicius de Moraes compôs e orquestrou a música de ‘Orfeu da Conceição’ ” (Acervo Jobim: Imprensa).

É importante mencionar que as primeiras aparições de Jobim fazem referência à excelência de seu piano e de seu trabalho orquestral. É citado, da seguinte forma, na seção Discoteca de 1958, assinada por Claribalte Passos, que argumenta a respeito dos progressos da indústria fonográfica quanto à qualidade do *long-playing* em “Dois autores e um grande intérprete”:

Aí também buscou seu principal responsável oferecer, antes de tudo qualidade — e assim tivemos “o pequeno príncipe”, ornado com o soberbo trabalho orquestral de Antônio Carlos Jobim [...] encontramos a dupla vitoriosa Antonio Carlos Jobim; pianista de talento, melodista inspirado e fecundo e notável arranjador [...]. Esmerou-se no trabalho de criação artística o orquestrador respeitável que já o é, Antonio Carlos Jobim. (Acervo Jobim: Imprensa)

Em 1958, Elsie Lessa, também em resenha ao álbum Canção do amor demais, em artigo homônimo, não poupa elogios: “É bom como uma Copa do Mundo, é uma justa alegria brasileira a reunião de três coisas excelentes, como a voz de Elizeth, a música de Antonio Carlos Jobim e os versos de Vinícius de Moraes, num só long playing verdadeiro”.

Lessa, na mesma resenha, tece elogios a motivos musicais que serão justamente questionados e criticados pela segunda geração da bossa nova e a imprensa política da década de 1960. Elsie Lessa exaltará as qualidades regionais e cotidianas do álbum:

São uma serenata, e qualquer noite se enche de lua para ouvi-la, esta meia dúzia de canções que três artistas, boêmios e amigos, se juntaram para nos ofertar. É a música brasileira, o tom meigo da velha modinha de algumas das canções, as coisas simples e eternas da vida, amor, saudade, mágoa, separação, tristeza, rompimento. (Acervo Jobim: Imprensa)

Décadas mais tarde, na edição do dia 20 de março de 1973, o jornal Última Hora apresenta crônica da escritora nordestina Raquel de Queiroz, na qual ela aborda a alarmante questão da seca no Brasil. Àquela altura, Queiroz inspira-se na canção “Águas de março”, para denunciar, com preocupação, o quinto ano em que não chovia no Nordeste. Com este artigo, pode-se ter a dimensão da influência que a canção e o pensamento de Jobim exerceram na imprensa brasileira, particularmente no eixo Rio-São Paulo. Esta não teria sido a primeira vez que o nome de Jobim foi utilizado para exemplificar, referir e trazer à tona questões profundas da vida nacional.

Durante sua vida pública, o maestro percorreu uma trajetória de vulnerável objeto de comentários a ativo comentarista, sujeito do discurso tanto no Brasil como no Exterior. Sua opinião nos jornais, na televisão e no rádio era constantemente solicitada, não apenas no que

se referia à sua obra musical, fato mais freqüente nos primeiros anos da carreira na década de cinquenta.

A revista Manchete de 1975, ao fazer uma matéria sobre o compositor Vinícius de Moraes, no artigo “Vinicius de Moraes: a vida romântica de um poeta”, atribui à influência de Vinícius de Moraes como formentador do poeta que pré-existia em Jobim. A vocação oralizante da poesia de Moraes teria contribuído para ajudar um tímido e racional Jobim a expressar o lirismo latente não apenas em notas musicais como em letra de música, poesia: “O melhor letrista da bossa nova conforme se pode demonstrar, embora muitos não tenham percebido, é o próprio Antonio Carlos Jobim, uma figura estilisticamente mais drummoniana” (31).

Esta evolução se deu de forma gradual e progressiva. As primeiras manchetes de revistas e jornais brasileiros gostavam de se referir primeiramente a Vinícius de Moraes e ao seu estilo de vida. A menção de Jobim, nestes artigos, era primeiramente uma consequência da popularidade do poeta e diplomata, que gozava de bons relacionamentos na imprensa e na classe artística, além de chamar a atenção por levar uma vida romântica pública e excêntrica para as décadas de 1950 e 1960. Jobim — de temperamento mais discreto e casamentos mais duradouros — passa a ser solicitado para entrevistas com mais freqüência a partir das décadas de setenta e oitenta.

É razoável pensar que o falecimento de Vinícius de Moraes, em 1980, e o temperamento misantropo de João Gilberto tenham concorrido para fazer de Jobim o foco das atenções e ser considerado pela imprensa como um dos últimos “titãs” da época da bossa nova. Jobim se utiliza estrategicamente desta atenção para discutir e falar dos temas mais caros à sua visão de mundo: Ecologia e Brasil.

Ainda que, em entrevistas, tenha sempre se esforçado em se desvencilhar do título de pai da bossa nova, este não o abandonará. As manchetes sempre anunciarão, especialmente nos Estados Unidos, títulos como os publicados pelo Women's wear daily, de 25 de março de 1985: “The man from Ipanema: off the beach” or The father of the girl from Ipanema”. Nestas entrevistas, redundará em afirmar: “About 80% of the music I have composed is not bossa nova [...]. Maybe the thing I am trying to deny about bossa was the thing that kept me able to pay the rent”, afirmará ele para o jornal Newsday, em 28 de março de 1985 (Acervo Jobim: Imprensa).

No mesmo ano de 1985, ao divulgar seu segundo show no Carnegie Hall, depois de vinte e três anos, para a revista brasileira Manchete, — “Tom reencontra o sucesso no Carnegie Hall de NY” — ele repetirá o discurso com a justificativa de que “Isso é coisa de quem gosta de ficar falando de música, e música nem é assunto para se falar. Como todo bom profissional, eu detesto falar disso!” (99). Jobim detestava discutir as raízes da bossa nova e suas conexões com o samba puro de raiz ou sua influência de ritmos estrangeiros.

Entretanto, nas costumeiras entrevistas à imprensa, não poupava a sanha consumista do país,. Nna entrevista a Tarso de Castro, intitulada “Tom Jobim: o Brasil é um país de cabeça para baixo”, ele rechaça o brasileiro “que prefere consumir Volkswagen e apartamento no Leblon e não gosta de “Matita Perê, que é um negócio amazônico que fica um pouco distante da praia” (44) ou no ressentimento pela devastação crescente em toda a parte: “Sou do tempo em que daqui até São Paulo tudo era mato e tinha parati, mangaba, carituba, onça, anta e macuco. Capivara vinha lamber água salgada em Mambucaba, na região de Angra [...]. Era tudo mato, tudo lindo, mas brasileiro e árvore não se dão bem. Tem sempre um para cortar (58).

No artigo especial “O Dom de ser tom” para a revista Veja, exalta-se: “De que Rio vou falar? O da miséria? O da Baixada Fluminense? O das belezas tão maltratadas? Será o estado de graça ou o estado interessante?” (77). A idéia de um paraíso perdido é um discurso constantemente retomado em diversos momentos, e Jobim os torna costumeiramente o marco inicial de suas declarações à imprensa. Em “Tom Jobim: um século depois”, a retórica se repete:

Eu vivi aqui quando isso era um paraíso. E o paraíso parece que está muito cheio de gente. Se você for adiante o estrago vai aumentado. Daqui do Rio para Santos ou Cabo Frio, é tudo a mesma coisa, o mesmo estrago. A orla marítima tornou-se um troço esquisito, barulhento, sujo e proibido, difícil de aturar. Você anda, anda, procurando uma praia deserta, aí vem um sujeito como o Fusca e bota aquela música de discoteca do teu lado. Isso é muito chato, é muito barulho! (Acervo Jobim: Imprensa)

A crítica de Jobim é especialmente ferina contra a especulação imobiliária e com a escalada capitalista que acomete o Rio de Janeiro. Nesses embates, mostra-se muitas vezes como um animal acuado diante do progresso e do avanço civilizatório: poluição, ruído, violência, excesso de carros e feiúra. O verbo ser no imperfeito é periodicamente usado para indicar um tipo de ruptura, perda ou esvaziamento que a cidade ou o país sofreu. Em algumas entrevistas, a cidade de Nova Iorque é usada como contraponto à desordem local: “Nova York é uma fazenda se comparada ao Rio. Não há carros na calçada, pensa-se no pedestre, no Central Park há esquilos e passarinhos, respira-se o ar puro” (21).

Patrulhas ideológicas

Esta indignação com a ambiência nacional se revelava mais acentuada, quando discutia o tratamento reservado ao artista brasileiro e em comparação com o Exterior. Para ele, a desconsideração com esta classe era persistente e foi ferozmente alimentada, especialmente na década de sessenta, quando qualquer tipo de arte era visto como coisa de subversivo, comunista ou esquerdista.

O próprio compositor foi preso na porta de casa, na década de setenta, por ter se recusado a participar do Festival Internacional da Canção daquele ano. Junto com ele, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Capinam e Carlos Lyra foram levados à Supervisão de Ordem Política e Social (SOPS), setor do Dops — Departamento de Ordem Política e Social. Naquela época, acreditava ele, os países de maior poderio econômico e político aconselhavam os governos brasileiros a desviarem a atenção do panorama totalitário, reprimindo, em suas palavras, “a liberdade artística” e a substituindo por uma “onda de sexo, pornografia e consumismo”, disse ao Diário da Tarde.

A década de 1960 e os movimentos estudantis — se trouxeram a popularidade do som de Jobim para os centros acadêmicos e junto aos jovens compositores preocupados com ações políticas de cunho mais social — também cobraram dele uma postura combativa e musicalmente mais comprometida com a ideologia do Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes de 1962 e do Partido Comunista Brasileiro, publicadas, na íntegra, em Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70 por Heloísa Buarque de Hollanda.

O desejo de promover uma conscientização por parte destes órgãos junto aos artistas conclamava-os a abandonarem sua classe, para se comprometerem com o povo e, assim, com as causas nacionais:

Nem tampouco acreditamos que o homem por sua condição de artista, seja dado ao privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem a comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e as superações por meio das quais a história nacional segue seu curso[...]. O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue se esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante de todo social [...]. O artista que pratica sua arte situando em seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial[...]. Este romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio do qual o artista pensa e valoriza a posição e o papel da arte dentro da sociedade [...]. O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura[...]. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as idéias e crenças que as acorrentam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora. (121)

Este período parece ter deixado lembranças amargas em Jobim, assim como a patrulha ideológica sofrida na década de sessenta, durante e depois do apogeu da bossa nova. As preocupações ecológicas de Jobim não pareciam constar da agenda política de estudantes influenciados pela visão marxista e pelos experimentos socialistas e comunistas na China de Mao-Tse-Tung, da Cuba de Fidel Castro e da então União Soviética.

Estes estímulos contra uma cultura burguesa e que se distanciassem do proletariado, ou do povo brasileiro, foram, em diversas instâncias, os petardos usados pelos setores mais radicais contra as composições e a postura musical de Jobim. Estas agressões deixaram-lhe cicatrizes duradouras, como afirma em entrevista para o livro Tons sobre Tom:

Não aceito violência ou totalitarismo, seja da direita ou da esquerda. Esse negócio de dizer ao artista o que ele deve fazer é horrível. A arte não pode ser dirigida, porque o homem não deve ser dirigido. As patrulhas ideológicas com as quais já tive muitos contatos e experiências—tem como finalidade reduzir a arte a uma coisa pequenina e mecanicista. Acredito muito na individualidade, porque sem a liberdade não há o indivíduo, e sem o indivíduo é difícil fazer as coisas. E acho que é isso mesmo, o mundo é cheio de indivíduos. Esse negócio de orientar todo mundo por um determinado caminho - é aí que nasce o dualismo, o terror, o medo de viver, o sofrimento. (98)

Ao expressar sua simpatia ao governo do presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso, demonstra, de forma inédita, uma inclinação política pessoal. Fato sempre evitado, desde a época de Juscelino Kubistcheck.. Na sua última entrevista. Ele abordará as questões da época da ditadura e do que o repórter da revista Qualis chamou de um “auto-exílio” na “Última entrevista”:

Qualis: “Alguns acreditam que o Brasil pode viver um período semelhante com a eleição de Fernando Henrique, o Real, a queda da inflação, e outras coisas mais. Você que viveu intensamente e produziu a cultura de duas épocas, daquela e de hoje, qual a relação que você vê entre esse dois momentos?”

Tom: Eu vejo que há uma coisa positiva no governo do Fernando Henrique que lembra a coisa positiva do JK, democracia, liberdade, não perseguir os artistas. E o povo acima de tudo o povo de uma maneira geral. Você vê que os artistas, com autoritarismo foram perseguidos no Brasil. Nós fomos todos presos, (longa pausa). Antes de falarem mal da gente nos prenderam, né (dando risada). Depois começaram a falar mal da gente. Aliás essa época de autoritarismo com telefone gravado, isso tornou o Brasil realmente irrespirável. E talvez, o responsável pelo exílio de grandes artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, com Chico Buarque, Tom Jobim. Eu fui embora, não porque tivessem me mandado embora.

Qualis: Foi um auto-exílio?

Tom: Sim, porque o ambiente estava insuportável. Você não podia fazer as músicas... Isso inclusive não me tocava pessoalmente. Eu não estava escrevendo música de protesto, nada disso, mas em solidariedade ao que estavam, nos recusamos a entrar naquele Festival Internacional da Canção (o 6º e penúltimo, em 1971), e foi isso que causou nossa prisão em massa. (7)

A característica de Jobim era desviar-se de assuntos que enveredasse para opiniões partidárias, fruto talvez dos anos de chumbo vividos à sombra dos regimes militares brasileiros. A reportagem da revista Istoé, “Tom Maior no céu”, detalhará isso bem:

Em suas entrevistas mostrava seu lado de fascinante contador de histórias, não sem certa maldade. O charme era artifício para desviar os assuntos das perguntas, deixando muitos repórteres contentes com uma resposta completamente diferente do que lhe fora perguntado. Recentemente pediram sua opinião sobre a intervenção do exército nos morros do Rio. “Exército”. Pois é, essa coisa do morro, antigamente não era assim. Morro era lugar de verde...”, despistou. E a conversa rumou para a ecologia um de seus temas prediletos. (130)

O historiador Marcos Napolitano, em “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), lembra que o *show* de 1962 patrocinado pelo serviço diplomático brasileiro, com o intuito de difundir o melhor da música brasileira no Carnegie Hall de Nova Iorque, acabou trazendo não apenas a consagração a artistas como Sérgio Mendes, João Gilberto, e Jobim, trouxe ao estes dois últimos uma situação paradoxal:

Os dois fundadores da bossa nova acabaram, em certa medida, entrando para o *index* de artistas e intelectuais mais nacionalistas, como exemplo de bossa nova “antipopular” e “entreguista”. Dos pais fundadores só Vinícius conseguiu manter seu prestígio intacto junto aos nacionalistas de esquerda, sendo um dos arautos da “nacionalização” da bossa nova a partir de 1962. (36)

Jobim viveu o ponto nevrálgico da auto-estima brasileira que acabou alçando-o a uma posição ambígua de representante nacional das artes e de “cuja pátria” se orgulhava e gostava de se mirar, a fusão entre o jazz e o samba. O aplauso no Carnegie Hall representou para certos setores o reconhecimento do Brasil como uma nação culta e desenvolvida, cujas raízes se misturam com a nova metrópole americana e não com seus vizinhos cubanos.

A este respeito lembra em entrevista ao jornalista Timóteo Lopes da revista VEJA:

Há mais de um ano anda irritado com os rumores de que havia comercializado “Águas de março” para a Coca Cola. “Dei apenas uma licença de seis meses, mas meus amigos Jards Macalé e Antonio Houaiss foram para a televisão dizer que eu tinha vendido o Brasil”, Aflige-se. Neste país, as patrulhas ideológicas cultivam a miséria. Para agradá-las, você tem que ser sempre miserável. (Acervo Jobim)

A mesma queixa será feita em entrevista à revista AFINAL, dois anos antes:

Eu dei a Coca Cola uma licença para usar a música por seis meses [...]. Agora pensar que a Coca Cola é o símbolo do imperialismo americano é uma infantilidade. Se eu ganhasse tanto dinheiro quanto o Michael Jackson, eu comprava toda a obra do Tom Jobim, como ele comprou a dos Beatles. Eu dei a minha obra, muitas das minhas músicas, para os editores porque meus amigos me diziam: “tom teu trabalho é universal, é um crime ficar guardado [...]. Foi ainda pior, porque os editores querem ganhar dinheiro. (39)

Jobim parece ter sido sucessivamente associado pela imprensa brasileira e por intelectuais brasileiros ao *american way of life*, e esta associação indevida causou-lhe uma notória tendência a se defender e se justificar publicamente por décadas, ainda mesmo depois do fenômeno da bossa nova. O fato de ter se tornado um artista de renome mundial parece ter corroborado para ser, com constância, agrupado junto às supostas formas de imperialismo cultural e econômico.

A cessão de uso da canção “Águas de março” para a campanha da Coca-Cola mundial foi encarada como traição, o que elucida, de certo modo, a idéia de um patrimônio nacional referente à obra de Jobim. Isto fica mais evidente quando lembramos que a campanha da Coca-Cola, em 1986, não foi a única que Jobim musicou. Em anos anteriores, Jobim já tinha feito *jingles* para as marcas Monza, da *General Motors*, e para a *Johnson e Johnson* (Venham

todos meus amigos/Venham todos festejar/ o neném mais bonitinho que acaba de chegar/ É bem vinda se é Maria/ É bem vindo se é João...).

Por estas experiências de Jobim e pelas possíveis formas de coerção que viveu como artista expoente da música brasileira, merecem leitura os comentários feitos pelo jornalista e político Fernando Gabeira, que nos situam a respeito da mentalidade predominante na década de sessenta e na herança ideológica que estes anos transmitiram à intelectualidade brasileira.

Gabeira, ao refletir sobre sua trajetória como ex-guerrilheiro e exilado político, comenta tardiamente sobre a ideologia de sua época, anterior à sua volta ao Brasil e só possibilitada pela Lei de Anistia, promulgada em 1 de novembro de 1979. Nesta entrevista, ele delinea as limitações e contradições da visão marxista em Patrulhas ideológicas:

Senti falta de ar dentro da literatura marxista, exclusivamente marxista e comecei a estudar a Antropologia. Através da Antropologia eu me abri para uma série de problemas para os quais o marxismo não tinha dado uma resposta. [...]. Na questão do balanço ecológico, o marxismo não tinha uma resposta, não tinha uma proposição e não tinha uma reflexão profunda sobre a questão. [...]. Outro aspecto que me pegou foi a questão das mulheres, do movimento de emancipação das mulheres. [...] Outro aspecto que pegou e pegou muito pra mim também, é a questão das minorias étnicas. (186)

Era esta a moldura ideológica que constrangia Jobim e que era expressada na visão marxista da esquerda dos anos “rebeldes”. Este clima político, cujos horizontes de expectativa eram restritos, começaram a incomodar Gabeira. A exasperação de Gabeira explica o contexto ideológico que avaliava Jobim. Este ideário político não oferecia realmente uma “janela” possível para analisar a obra musical e poética de Jobim por uma perspectiva mais ampla, principalmente porque sua obra sempre se mostrou aberta a uma multiplicidade de ritmos, temas, linguagens e estilos e onde a questão ecológica já era fruto maduro, mas que só se colocaria em discurso e ação afirmativa na década de 1990.

Em 1977, o poeta Carlos Drummond de Andrade faz por salientar, em sua crônica jornalística “Som sobre Tom”, em homenagem aos 50 anos de Jobim, as características supra-ideológicas da arte de Jobim:

Este generoso, espontâneo ser urbano-silvestre que é o maestro Jobim representa muita coisa mais do que uma sensibilidade pequeno-burguesa que modula crônicas de amor para consumo da classe média. É antes um criador musical que concentro o espírito do Brasil antigo, situando-o na atualidade das condições novas. Estabelece uma continuidade emocional em formas [...]. E em tom esse sentir brasileiro é também um sentir dos ventos, das ramagens, dos seixos, das vozes de passarinhos, que não são cariocas nem fluminenses, é a geologia moral do Brasil que procuramos esquecer, mas subsiste como explicação maior da gente. (Acervo Jobim: Produção Intelectual de Terceiros)

A partir da década de 1980, a crítica brasileira demonstra-se mais compreensiva ou mais propensa a compreender a obra de Jobim como uma produção que, antes de ser regional ou estrangeira, carrega características profundamente universais. Tárik de Souza, em matéria assinada para o Jornal do Brasil, chama a atenção para o “Universalismo com sotaque de Tom Jobim”, que criou uma trilha sonora para a minissérie televisiva o Tempo e o Vento. Inspirada na obra de ‘Érico Veríssimo, a minissérie reconta a saga de uma família gaúcha desde a época da colonização até a proclamação da República, evitando as temáticas acentuadamente regionais, típicas da tradição gaúcha. Tal fato foi louvado pelo jornalista, que descreve com ênfase e notória satisfação as escolhas feitas por Jobim para confeccionar a trilha sonora.

Tárik de Souza relata estas opções de Jobim quando transcreve que as sonoridades — relacionadas à vida no pampa e os motivos que falam da mulher gaúcha e das atividades

agropecuárias, como “Prenda Minha”¹² e “Boi Barroso”, — teriam sido intencionalmente incorporados à trilha sonora de forma parcimoniosa.

Na entrevista, Jobim justifica estas medidas observadas pelo jornalista, afirmando ter evitado fazer um trabalho “excessivamente regionalista”, procurando, com isso, valorizar as características universais da literatura de Érico Veríssimo. Ao defender esta intencionalidade, Jobim explica, referindo-se ao romance e não a minissérie: “As cidades de o Tempo e o vento não são reais; são hipotéticas”. Este propósito parece claramente coerente quando lemos atentamente a letra de música que serve de faixa principal para o disco e para a série televisiva, conforme fizemos no capítulo anterior com “Passarim”. Esta medida de apuro e respeito ao universo literário também se pressente na letra de música de “Gabriela”, mas de forma contrária, pois o que a letra de Gabriela demonstra é uma ênfase no imaginário baiano de Jorge Amado, cujos contextos e *personagens* se colocam como propositadamente regionais.

Ao continuar o comentário da trilha sonora de o “Tempo e o vento”, na mesma entrevista, explica: “Não gosto de muito molho, mas das coisas bem naturais em sua ordem. O peixe é o peixe. A mulher é a mulher. O ovo é ovo. Nada de muita tapeação, de creme de leite, de *beurre noir*. A grande dificuldade do fazedor de música é limpar o rebuscado. De repente, você se defronta com uma frase e diz — mas ninguém fala assim”.

Ao lançar as trilhas sonora para o seriado de televisão “O tempo e o vento”, Jobim recebeu dos críticos de música amistosos comentários. O crítico José Castelo, da revista Istoé, exaltou o repertório musical do compositor, por sua ausência de exotismo; a resenha musical destacou no título: “Regional sem exotismo”. Jobim, ao comentar neste mesmo

¹² “Prenda minha” e “Boi barroso” são composições do cancionário folclórico do Rio Grande do Sul.

artigo, sua visão sobre o nacionalismo, disparou: “ser nacionalista não é cercar as fronteiras de arame farpado. É apenas valorizar aquilo que cerca” (44).

A explicação que encontrou para não utilizar os emblemas associados ao gauchismo, marcas que inevitavelmente poderiam estar presentes numa trilha inspirada na obra do escritor rio-grandense Érico Veríssimo, refletem-se na preocupação de Jobim em não se apossar de uma vivência que desconhece, de uma construção psíquico-cultural que não lhe pertence e que não pode delimitar, ele coloca “Não dá para definir um sujeito que traz no sangue, essa mistura inquietante de português, negro, índio e espanhol” (44).

Ao falar sobre sua concepção de música, em entrevista para Ronaldo Bôscoli, ele sintetiza uma relação:

A música não é só uma camisa vermelha, nem o volume muito alto. A música é uma relação entre dois sons que mostram os movimentos da alma, o entendimento entre seres humanos. A música não é só criada, para fazermos ginástica ou sexo. Beber ou conversar. Também não é apenas um hino guerreiro. Existe a música que leva a Deus, a música sacra. A música está a merecer uma grande reavaliação O Brasil se Deus quiser, terá sua música bonita porque aqui é ninho de sons bonitos. (97)

A ausência de exotismo é exaltada pelo crítico musical José Castello, que abre sua análise do disco O tempo e vento para a revista brasileira ISTOÉ, com o título “Regional sem exotismo: a receita de Tom Jobim em “O tempo e o vento”. Castello advoga em favor do artista:

Na trilha sonora da recém estreada série o Tempo e o vento, baseada na obra de Érico Veríssimo, feita de encomenda para a Globo, esse tom naturalista inspirou-se mais no vigor irracional dos pampas que nos emblemas tradicionais do gauchismo. “Érico Veríssimo viu o seu Rio Grande como se fosse Shakespeare ou Tolstoi”, diz. (Acervo Jobim: Imprensa).

Estes sons bonitos do Brasil, este espaço para a prosa solta, para o diálogo tranqüilo, para o ouvido escutar, perceber e imaginar, o tempo gasto sem hora marcada para terminar, simplesmente imersa no lazer, no prazer de seres que compartilham sua intimidade, é o que se opõe visceralmente a uma tradição americana da canção, ao qual foi constantemente associado, segundo seus críticos mais ferozes. A cultura musical norte-americana, em particular o jazz, é marcada pelo virtuosismo da presença de palco, da *performance* e o desempenho de um número. Jobim mesmo se definiu em entrevista a Revista Qualis, “Ah, eu sou um mestiço do popular com o erudito. Sou um eruditinho, né?”

Para alguns jornalistas, Jobim representava os valores do homem comum, enraizado em uma vivência cotidiana de hábitos simples e citadinos. As revistas direcionadas ao público feminino, como a revista Criativa, em “O Fascinante Tom Jobim: um poeta com saudade do ipsilone”, ressaltam essa porção caseira: “Como se completamente alheio ao fascínio que desperta, Tom Jobim faz compras no supermercado, passa na padaria do Jardim Botânico nas horas certas e, às vezes arrisca um galanteio para as jovens da fila” (54). Ou ainda na reportagem de João Luiz Albuquerque, “Enciclopédia Almanaque: Tom Jobim”:

Antigamente costumava descer do alto do Jardim Botânico — bairro e não o criado por Dom João VI — para tomar café com pão (canao) e manteiga. Matava a primeira fome e botava o papo em dia com seus amigos do balcão da Padaria Rio-Lisboa, ali no final do Leblon. Hoje só baixa depois do meio-dia para o almoço no Plataforma do amigo. (Acervo Jobim: Imprensa)

Na reportagem da revista Veja, com o título “O dom de ser Tom”: “Antonio Carlos Jobim, o Tom, costuma acordar cedo. Às 5 e meia da manhã da manhã, de bermuda, camisa largona e sapatos top-sider charuto Suerdick entre os dedos, ele escala uma pequena escada de madeira, que liga o 3º andar a uma água furtada” (76).

Para outros, Antonio Carlos Jobim representava o Brasil elegante. Era um ícone, assim como Carmen Miranda, de brasilidade. Jobim representava para estes um Brasil contido, sem exuberância, um país educado e de suprema classe. A reportagem da Revista Veja de 14 de dezembro de 1994 sintetiza esses dois aspectos: o bom gosto e o complexo de inferioridade brasileiro, o primeiro ao referir-se ao maestro como aquele “que deu elegância e elaboração à prata da casa da cultura brasileira, a música” (116) e o segundo ao comparar Carmen com Jobim:

Num certo sentido, Tom Jobim, sucedeu Carmen Miranda como embaixador do Brasil no hemisfério do Norte. Os dois Brasis, o de Carmen e o de Tom, eram digam-se de passagem, países completamente díspares. Com Tom e seus amigos da Bossa Nova como embaixadores, o Brasil deixava de ser uma república de balangandãs para virar um lugar acima de tudo, elegante. Saíam os chapéus de fruteira e entravam as blusas de gola rulê no estilo sartriano, com cigarro no canto da boca. O Brasil continuava sendo uma praia latina, mas essa latinidade tinha o charme das canções suaves em lugar dos boleros derramados. (125)

Tárik de Souza corrobora esta impressão ao escrever um artigo sobre as noções de modernidade e atraso cultural durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) intitulado “Nem tudo é carroça”. Nele Souza reserva um espaço maior para rememorar a trajetória artística de Jobim, como também para elencar o “time” de brasileiros de “ponta”, ou seja, modernos e valiosos para a vida brasileira e dignos de “primeiro mundo”. Neste artigo, destaca, de forma elogiosa, uma coleção de personalidades brasileiras ligadas à intelectualidade e avaliadas internacionalmente: João Cabral de Mello Neto, Gerald Thomas, Iberê Camargo, Marília Pêra, Sepultura, João Gilberto, Nelson Freire, Orquestra de Câmara de Blumenau, Burle Marx, Cecília Kerche e Milton Montenegro. Tárik de Souza comenta na mesma reportagem:

O mito desenvolvimentista insuflado pelo governo de Juscelino Kubitschek (56-60) gerou um ciclo de modernidade de primeiro mundo nesta antiga colônia agrícola. O concretismo, o cinema e a bossa nova, os núcleos teatrais do Arena e do Oficina, a arquitetura de Oscar Niemeyer e uma geração de sumidades das pelotas lideradas por Garrincha e Pelé derrotaram o complexo de inferioridade do vice país da Copa de 50. (Acervo Jobim: Imprensa)

Entretanto, ao enumerar este elenco de notáveis, destacará sua aceitação no mercado internacional, em especial a Europa e os Estados Unidos. Esta enumeração concorre para um velho estigma de representação, de se apresentar como notáveis aqueles que, por seu mérito nas artes ou em qualquer outra campo de atuação, como os esportes, representem e divulguem o país e suas qualidades de forma gloriosa e espetacular no Exterior. Todavia, a atuação exemplar não garantirá a aprovação “dentro de casa”, que poderá interpretar a fama internacional como “entreguismo”.

Anos mais tarde, o jornalista José Nêumanne do Jornal O Estado de Santa Catarina, ao prantear a morte de Jobim em 1994, escreve o artigo “Tom, Garrincha e Pelé”, referindo-se à mentalidade brasileira corrente com relação a dinheiro e sucesso (uma mentalidade que só enaltece os heróis pobres e falidos e desdenha daqueles que usufruem da fama e da riqueza material) e Ao reconhecer a perda de Jobim, o equipara a Pelé e Garrincha no panteão popular brasileiro. A morte de Jobim evoca, em seu artigo, reflexões em torno do pensamento do Brasil em relação ao desenvolvimento e à miséria.

Antes de sua morte, Jobim já havia demonstrado sua profunda exasperação com a interpretação de sua trajetória e a de outros mitos de sucesso genuinamente brasileiros — Pelé e Garrincha — que traziam à tona as questões relativas à miséria e à *performance* do espetáculo. Jobim declarou certa vez: “Temos a mania da miséria. O Brasil não pode ver

nada dar certo. O Brasil ama Garrincha, mas precisa aprender a amar Pelé. Ele deu certo e o Garrincha morreu na miséria”, ao que Nêumanne parafraseia para homenageá-lo:

De fato pode ser muito bonito amar a um anjo torto como seu Mané. Pode até ser muito romântico e charmant, como aqueles passeios de turistas pelas favelas do Rio de Janeiro. Mas enquanto o Brasil seguir fazendo estas gracinhas para americano ver, este continente permanece deitado, eternamente em berço esplêndido, perdendo as ocasiões de vir algum dia, a concorrer com os países industrializados no chamado concerto das nações. (2)

A consagração e o reconhecimento

Indiferente a estes debates que envolviam as conquistas profissionais de Jobim, é fato que O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira escolheu Antonio Carlos Jobim para ser homenageado em seu desfile do Carnaval de 1992. O desfile inspirado na contribuição musical de Jobim ao samba e à música brasileira representou a consagração pública de sua relação com a tradição musical do Rio de Janeiro. O convite da Escola simbolizou para Jobim o reconhecimento, em vida, da gente do Rio à sua ligação de amor com a cidade e o Brasil. Ele afirmou em depoimento à Anotações com arte: “foi como se tivesse conquistado o Prêmio Nobel da Paz. Aquela gente toda me saudando. O povo brasileiro é maravilhoso. Esta homenagem foi a melhor coisa do mundo” (Jobim Music).

A síntese, o diálogo e harmonia tão burilados em canções e versos parecem ser finalmente alcançados. O cancionista Jobim ganha o reconhecimento de “prata da casa” e passa pelo crivo do “samba de morro” representados na homenagem oferecida pela Mangueira. Nos artigos publicados pelos jornais locais, assim como nos nacionais, repousa um tom de conciliação ou de pelo menos reconhecimento em relação à contribuição de Jobim com a música nacional e com o mundo do samba.

A homenagem é promovida por um dos mais tradicionais ambientes do samba — o morro da Mangueira, berço e morada notória dos compositores da fina flor do samba: Carlos Cachça, Cartola e Nelson Sargento. A jornalista Márcia Cezimbra narra o encontro na reportagem “O Tom maior do Samba” para o Jornal do Brasil:

O casamento da bossa nova com o partido alto foi perfeito: a fina flor da Mangueira vestiu os melhores tons verde e rosa para provar a intimidade do morro com a intimidade do morro com o maestro Tom Jobim, enredo do próximo carnaval da escola. Quase duas mil pessoas cantaram em coro os clássicos do compositor no show que ele realizou na noite de terça-feira na quadra de São Cristóvão, a mais famosa da cidade. A elite da nação Mangueirense — Os compositores Nelson Sargento e José Ramos, o mestre-sala Delegado, a porta-bandeira Mocinha, D. Neuma, D.Zica e tio Jair — dava chiques na primeira fila, a cada acorde de “Eu sei que vou te amar”, “Anos dourados”, “Águas de março”, “Luíza”. Não sobrou poeira de dúvida de que o casamento foi por amor: A Estação Primeira adora Tom Jobim e sabe de cor as suas canções. (2)

A descrição não consegue evitar o tom propositadamente “ecumênico” que procura distinguir o samba da Zona Sul e o samba da Zona Norte como produtos diferenciados e de qualidades distintas. A repórter narra o encontro como o concílio de duas culturas antagônicas que se encontram em um evento de conagração público. A reportagem do jornal carioca O Dia, em “Mangueira e Tom Jobim lançam o disco com samba e feijoada”, explica no mesmo tom:

Tom foi o primeiro a contribuir para a campanha pró-Mangueira doando 43 milhões e 300 mil a que tinha direito pela gravação de um especial para tevê em que canta bossa nova na quadra da escola. Naquela ocasião, os moradores da Zona Sul compareceram em peso ao reduto Mangueirense. Ontem, foi a vez da elite do samba atravessar o túnel. (Acervo Jobim: Imprensa)

Culturas distintas, afinidades semelhantes: é certo que a revista Mangueira 1992, em “Tom Jobim: na contra-mão do destino”, explica as razões da homenagem a Tom Jobim

trazendo justificativas e rememorando os aspectos considerados excludentes ao mundo do samba: “A Mangueira, reduto do samba mais puro e defensora das tradições e das raízes da música brasileira, homenage[ia] a esse compositor ‘erudito’ ”? A reportagem continua explicando e endossando o elogio:

Tom é o compositor mais importante da música popular brasileira e isso há muito tempo já deveria ter sido reconhecido e proclamado” [...]. Antes de pisar na quadra da Mangueira em novembro do ano passado, Tom Jobim, nunca tinha posto seus pés em uma escola de samba. Ufa! Até que enfim Agora esse Tom não escapa. Alienado, elitista! Branco azedo! Mangueira sorri e se pergunta: e por que Tom Jobim deveria ter intimidade com o terreiro. Por acaso, pensamos nisso antes, quando homenageamos Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Braguinha e Dorival Caymmi [...]. Então porque tom deveria ter? [...]. E olhe que a Mangueira não foi remexer a sua infância nem pesquisar os seus antepassados, nada disso. A Mangueira se fixou tão somente na obra musical do gênio. (16)

A revista segue fazendo uma retrospectiva biográfica de Jobim; glorificando sua trajetória e a pontuando com seus sucessos e conquistas. Por fim, encerra explicando que Jobim, mais do que um artista de sucesso, é um cidadão honesto, cumpridor de seus deveres, rico. Contrariando a sina do destino dos notáveis do samba, “paga religiosamente seus impostos quando o esperado era sonegar. Fez o mundo todo aplaudir o samba, quando o normal seria a confundi-lo com a rumba. Esse Tom Jobim é uma decepção”. Em resumo, defende, esclarece e justifica a homenagem. O samba-enredo “Se todos fossem iguais a você”, de autoria Hélio Turco, Jurandir e Alvinho, compositores oficiais da Mangueira, endossa esse ponto de vista:

Mangueira vai deixar saudade/ quando o Carnaval chegar ao fim/ Quero me perder na fantasia/ Que invade os poemas de Jobim/ Amanheceu/ O Rio canta de alegria/ Aconteceu/ A mais linda sinfonia/ O sol já despontou na serra/ Doirando seu corpo sedutor/ O mar beija a garota de Ipanema/ A musa de um sonhador/ É carnaval/ É a doce ilusão/ É a promessa de vida no meu coração/ Vem.../ Vem amar a liberdade/ Vem cantar e sorrir/ Vem meu coração está em festa/ Eu sou a Mangueira em Tom

maior/ Salve o samba de terreiro/ Salve o Rio de Janeiro/ Seus recantos naturais/ Se todos fossem iguais a você/ que maravilha seria viver. (Acervo Jobim: Imprensa)

A letra deste samba resumirá os signos brasileiros exaltados pela obra de Jobim. Encontram-se no samba o mar, a garota de Ipanema, a saudade, o carnaval, a sinfonia, as águas de março e o seu bem pessoal maior, o poeta Jobim. A este samba-homenagem da Mangueira, Jobim responderá com um samba feito em parceria com Chico Buarque, “Piano na Mangueira”, e divulgado previamente pela imprensa carioca:

Mangueira
Estou aqui na plataforma da Estação
Primeira
O morro veio me chamar
De terno branco e chapéu de palha
Vou me apresentar
A minha nova (majestosa)
Parceira
Mandei subir meu piano para Mangueira
A minha música não é de levantar
Poeira
Mas pode entrar no barracão
Onde a cabrocha pendura a saia
No amanhecer da quarta-feira
Mangueira
Estação primeira
Pela vida inteira. (Acervo Jobim: Imprensa)

Estes dois sambas amplamente difundidos pela imprensa especializada carioca demonstram a dinâmica do discurso do morro e da praia. Jobim, no “samba-resposta”, descreve-se vestindo o terno branco característico dos compositores do samba, leva ao morro, um instrumento clássico e, em vez de falar do mar e da garota, lembrará da “cabrocha”, do “barracão”. A Mangueira por sua vez faz um samba que traz citações diretas a trechos de

canções de Jobim e Vinicius de Moraes, como “é a doce ilusão, é a promessa de vida no seu coração” de “Águas de março”.

Este intertexto não deixa de simbolizar o nascimento do Brasil, no conflito e no diálogo entre nativos, negros e portugueses, nas trocas e nas apropriações da cultura nativa, africana e portuguesa ou na importação e exportação de elementos simbólicos. A intensa tensão entre estes sujeitos tão díspares e poderosos eclodiu no que acreditamos ser o Brasil.

Como pudemos acompanhar, o discurso de Jobim valorizou com inteligência, estudo e sensibilidade este cadinho cultural, tendo a imprensa da região Sudeste, especialmente, um papel preponderante na construção desse diálogo e na implementação deste imaginário narrativo sobre Jobim. O relato do nascimento de Jobim, suas vitórias, lutas, fracassos, derrotas e sua morte e ascensão corroboram a trajetória do herói mítico, que luta para não morrer, para não ser esquecido.

A trajetória de Jobim é também um “mito de fundação”, pelo menos um mito relacionado ao Brasil moderno, seus questionamentos e guerras. Assim como Ulisses viveu a guerra de Tróia até retornar para casa, e Enéias atravessa mares, enfrenta monstros e funda Roma, Jobim inaugura o Brasil moderno, tornando-se, com isso, o difusor e o mantenedor de um Brasil pregresso a este. Ele representa um vínculo entre a tradição e a inovação, entre a cultura ágrafa e a cultura letrada e finalmente entre o que somos e o outro, o estrangeiro.

Jobim, ao tornar híbrido seu discurso poético e musical, une o erudito e popular, possibilitando com isso, a discussão de questões brasileiras relevantes, pois, segundo Caetano Veloso, em Verdade Tropical, “A divisão de músicos eruditos e populares retira destes a possibilidade de externarem sua postura com relação a questões culturais sérias” (432).

O médico e antropólogo Antônio Mourão Cavalcante expressou, no jornal cearense O povo, a mesma lembrança: “Apesar da imensa contribuição de Tom à música brasileira, Tom foi vítima de patrulhamento por parte do recalcado baixo clero. Disseram que Tom tinha se vendido porque certa feita, aceitou fazer publicidade para uma famosa multinacional” (1). Há quem tenha pedido perdão público, como o jornalista Arthur Carvalho do Jornal de Comunicação de Pernambuco:

Eu olhava Tom Jobim, com a desconfiança do sentimento mais baixo, torpe, frágil e burro que existe: o preconceito. Eu simplesmente achava Tom Jobim um rapaz sofisticado dos bairros nobres de Ipanema, Leblon e Copacabana. Como me penitencio por isso [...]. E é verdade também — argumenta-se a meu favor que essa maluquice durou pouco [...] até eu ouvir o “Samba do avião”. Direi apenas uma das coisas que mais me encantavam nele eram suas entrevistas [...] Nelas ele projetava seu bom caráter. Sua preocupação com os mais angustiantes problemas do Rio, do Brasil e do mundo.

As elegias por ocasião de sua morte multiplicam dor, saudade e identificação. “Tom e o Rio”, diz uma crônica de Ricardo Cravo Albim; “Um jardim para Tom”, pede Carlos Heitor Cony. Acílio Lara Resende, no Caderno “Opinião” do Jornal Hoje em dia, explica “O Brasil de Tom Jobim”. As homenagens se multiplicam: “Memórias num chapéu de palha”, “Meu amigo Tom Jobim”, “Tom Garrincha e Pelé”, “Triste é viver sem Tom Jobim”, “Tom maior no céu”, “Uma lágrima por Tom”, “Ai Tom!”, “O Chapéu o charuto e a música”, “A voz do Rio, a voz do mundo”, entre centenas de artigos e declarações de amor, agradecimento e consternação.

Todos são unânimes no sentimento de perda. Pronunciam-se músicos, poetas, escritores, cartunistas, economistas e homens do povo. Em todas essas homenagens alguns sentimentos comuns. Havia se tornado, com a morte, mais do que o herói, o ídolo que tinha sido em vida: nascia o mito com o lugar garantido no panteão da mídia nacional. Tornou-se

mais do que uma estrela, uma celebridade. Agora Jobim transformava-se em um texto rico e polissêmico, pleno de potencial para possíveis leituras e reescrituras da crítica jornalística.

O escritor Roberto Drummond, ao registrar a morte de Jobim para o Jornal Hoje em Dia de Minas Gerais, na crônica “Adeus a Tom Jobim”, faz o seguinte comentário:

Tratava-se de um gênio. O que Pelé fez com a bola ele fez com a música. O que Oscar Niemeyer fez com a arquitetura [...]. Ele fez músicas geniais como “Águas de março”. O que Ivo Pintanguy faz com o bisturi, ele fazia sentado diante do piano. O que Machado de Assis e Carlos Drummond faziam com as palavras, ele fazia com as notas musicais. (4)

Drummond não deixará de associar a contribuição de Jobim ao Brasil, como um presente da modernidade. Dirá que Tom, Vinícius e João Gilberto teriam ajudado a “modernizar o Brasil” e associará Jobim indubitavelmente à bossa nova:

A bossa nova surgiu numa época em que o Brasil era realmente modernizado. Foi contemporânea de Juscelino Kubistchek e de Brasília. Contemporânea de “Grande Sertão Veredas” de Guimarães Rosa e da chegada da indústria automobilística. Contemporânea da arquitetura revolucionária de Niemeyer, em seu segundo tempo [...]. Ajudaram a criar um Brasil que não abandona suas raízes, mas não perde o caminho do mundo”. (4)

Ao falar da ida aos Estados Unidos, para o *show* da bossa nova, João Gilberto, emocionado por ocasião do falecimento de Jobim, explica o sentimento quase patriótico que tomava a todos. Ele relembra para a revista VEJA, em “Triste é viver sem Tom Jobim”:

A gente querendo homenagear o Brasil, a gente querendo o bem do Brasil. Nós querendo uma coisa boa para o país. Um Brasil que fosse representado pela música, uma música bonita. Era uma coisa meio infantil, ilusão da juventude, o que seja. Mas acho que fizemos uma coisa pelo Brasil. Tom fez tanto pelo Brasil (João Gilberto chora, chora, chora). O Brasil já foi tão bonito... (123)

O escritor e jornalista Carlos Heitor Cony, ao comentar sobre a partida de Jobim, descreve aliviado o fato de o maestro não ter tido um enterro oficial, porque não merecia “pombas fúnebres”. Cony descreve nesta crônica que Jobim teve “um enterro simples, sem ordem unida, sem dragões da independência, sem tiros, ele o povo que ele cantou, a cidade que ele amou. Parou para ver quem quis, chorou que teve vontade, sem o apelo de emoções programadas” (1).

Na reportagem Memórias de um chapéu de palha, a palavra é dada a um senhor de 68 anos Ildo da Silva, chefe da segurança de uma rua do Jardim Botânico. Ildo conhecia e lembra dele entristecido. Ildo porta o chapéu de palha usado por Jobim no desfile da Mangueira e que foi lhe dado de presente, “ele me ensinou a amar a vida e a natureza [...] Ele era fora de série e um professor de vida” (03).

A lacuna do exótico em certas obras de Jobim parece ser bem vista por diversos jornalistas, que antes exaltam o caráter universal de sua obra, como se o regionalismo, o acento local lhe depreciasse o valor. A jornalista e socióloga Aspásia Camargo, ao homenagear Jobim, elogia nele seu trato cosmopolita. Sua “crônica-elegia” chamará atenção do leitor para o título em caixa-alta, “Brasil Grande: a voz do Rio, a voz do mundo”:

Quem se descobriu carioca [...]. Viveu a extraordinária descoberta de saber que se poderia alcançar a universalidade a partir da Tijuca, de um violão ou um piano deste que soubesse, como ele e seus parceiros, construir a linguagem certa para que permitisse falar com os pássaros e cantar com o mundo. (Acervo Jobim: Imprensa)

O tom passível de ser compreendido em qualquer cultura tende a ser a qualidade mais exaltada por jornalistas não apenas em vida, mas também, ao lhe fazerem as honras fúnebres, parecem trazer junto a estes elogios um sentido desejado de inclusão no mundo, talvez um lugar na cultura predominante. Camargo assente que Jobim deixa, antes de tudo, um legado

cultural, um valor de progresso, de avanço, em oposição ao muitas vezes citado “atraso cultural”, costumeiramente entendido como a ignorância a respeito da linguagem produzida por culturas exógenas e dominantes. Camargo atribuirá a ele, primeiramente, títulos afirmativos das culturas letradas. Será o intelectual, o maestro, o cientista, o psicanalista, o etnógrafo e por último o construtor:

Tom Jobim irá pairar sobre nós para sempre com a magia e o feitiço de suas baladas, mas também com os signos que selecionou e cultivou como pontos de referência de nossa própria identidade [...]. Em sua carioquice pensou e reinventou o Brasil, transfigurando sua própria cidade, o Rio de Janeiro. Nela imprimiu sua marca eterna através de sons e imagens sonoras arquitetadas por ele mesmo. O resultado é uma grande catedral revelando um Brasil que ele observou e compreendeu como ninguém como um misto de psicanalista e etnógrafo. Como embaixador sem pasta, [...]. Nosso mais precioso “produto de exportação”. (Acervo Jobim: Imprensa)

Realça-se nesta homenagem, a crença na intencionalidade de Jobim em não apenas promover, mas também construir, um patrimônio de nação, um patrimônio imaterial emanado da cuidadosa coleta e seleção de signos brasileiros. Estes signos de valor refinado serão lembrados pelo jornal O Estado de Santa Catarina, que ressaltará, mais uma vez, as feições universais da obra de Jobim, aliadas a um reconhecimento de produto, patrimônio nacional:

A riqueza de um povo não se mede apenas pela sua capacidade de produzir, pelo volume de seu PIB [...], mas também pelos seus valores culturais e artísticos. Antonio Carlos Jobim foi um dos mais refinados produtos da cultura brasileira em todos os tempos, o e maior artista de nossa contemporaneidade. [...]. Apesar de sua universalidade, Tom e sua música eram essencialmente brasileiros, pois brasileiros são seus temas recorrentes — o mar, a praia, as águas correntes, a mulher, a saudade, a paixão, os espaços abertos e o Rio. (2)

A condição de universal¹³ sempre elogiada na obra de Jobim será também acompanhada do “status de nacional e brasileira”. O editorial do jornal sul-mato-grossense Diário da Serra recordará, assim como outros jornais e programas de televisão, um de seus sobrenomes, quase uma alcunha de sua condição artística e da sua irrefutável condição brasileira:

Ninguém tão brasileiro quanto Tom, que carregava essa condição no próprio nome: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. E ninguém tão universal, aplaudido e louvado em todo o mundo. Ele próprio explicava o próprio paradoxo, recomendando: “Para ser universal, fale de seu quintal” e seu quintal, assim como o de Villa-Lobos, referência e analogias inevitáveis, era o Brasil. (6)

Este sobrenome brasileiro é lembrado até a exaustão como uma “fórmula-chave” para assegurar sua profunda identidade brasileira. Parece quase ilógico que Jobim, um dos grandes ídolos da bossa nova e tão criticado por se render aos Estados Unidos e às influências estrangeiras, fosse agora, após a sua morte, redimido e resgatado em sua brasilidade. Neste instante de morte, não importa mais seu gosto pela ecologia em detrimento de uma postura política ideologicamente agressiva e partidária. O jornalista Ari Cunha, ao escrever para o Correio Brasiliense, lembra aos seus leitores a contribuição e o afeto de Jobim à cidade de Brasília. Em “Tom canta Brasília”, ele diz:

Poucos sabem quanto tom Jobim queria bem e o que compôs em nossa cidade. Fui testemunha, em um sábado à noite, nos idos de 1959, no Bar Boite de Brasília Palace Hotel, ao lado do Palácio da Alvorada, de um simples e comovente espetáculo [...]. E para que ficasse registrado o seu amor pela cidade. Tom escreveu em um papel muito

¹³ Este comentário recorrente na imprensa brasileira sobre Antonio Carlos Jobim e sua obra, afina-se com comentário do historiador Marcos Napolitano em o “Fantasma da máquina”, a respeito da contribuição da MPB em relação a identidade cultural brasileira: “Por outro lado a MPB, talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida que conseguiu construir uma linguagem poético universal que articulou o “particular” e o “universal” no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese das características regionais, mais contundentes), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais) [...]” (334).

bem guardado pelo engenheiro pioneiro. Água de beber é o samba que Vinícius e eu fizemos no Catetinho de Brasília. Tom Jobim. (3)

Mudara a mentalidade brasileira ou mudara Antonio Carlos Jobim¹⁴? Ao invés da pecha de “alienado” e “entreguista” por falar da natureza brasileira e da geografia do Rio de Janeiro, o jornalista Artur da Távola lembra de sua suavidade e boêmia e elogia-lhe a persistência em ser fiel aos “temas de sua predileção”, em “Saudades de Tom Jobim”: “tomou os pileques que quis, ‘compôs’ sempre que lhe deu vontade; associou trabalho a prazer; amou sempre quando (e quem) lhe deu vontade; fixou-se nos temas de sua predileção acabando por os impor de modo perseverante” (3).

Nem mesmo o fato de falar de “uma carioquice”, de um modo de vida diferente do resto do país lhe foi condenado. Antes de qualquer crítica, é lembrado pelo jornalista Acílio Lara Resende, em “Brasil de Tom Jobim”, como uma inspiração aos tempos que a nação vivencia (em relação à corrupção e ao abuso de poder) e como um símbolo de pureza imaculada:

No instante em que o Brasil ainda vive momento de intensa expectativa [...]. Mas principalmente pelo julgamento afinal concluído no Supremo Tribunal Federal, do ex-presidente Fernando Collor de Mello e de alguns dos que com eles colaboraram para sujar ainda mais a nossa história, morre Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, músico, maestro, compositor, poeta letrista, carioca da gema e um eterno amante do seu país em especial do Rio de Janeiro. (2)

Até ser alçado, ao final da crônica, ao autor da utopia desejada para o Brasil: “Se pelo menos tivéssemos coragem, nesse próximo governo, para enfrentar os preconceitos, o corporativismo e o formalismo jurídico em excesso, o sonhado Brasil de Tom Jobim poderá

¹⁴ A respeito das razões que teriam contribuído para essa reavaliação da crítica não apenas com relação a obra de Jobim, mas de todas as composições não afinadas com a “canção de protesto”. (Cf. “O fantasma da máquina” 297).

ficar menos longe do nosso alcance” (2). O sonho expresso na arte de Jobim, no seu legado discursivo, é transportado para um anseio não apenas individual do poeta, mas como um desejo assimilado e agora compartilhado pelo jornalista e colocado como alvo de uma coletividade.

O desejo, o sonho de um Brasil — que antes era visto como pertencente a um grupo exclusivo, a Zona Sul do Rio de Janeiro, e por isso é criticado nos seus aspectos exógenos e alienígenas — passa a ser alvo de uma realidade brasileira, mais amena e justa.

A questão da definição de uma “brasilidade” e da valorização do que é primordialmente brasileiro em suas complexidades e temas parece, por fim, se encerrar numa visão mais pluralista sobre o imaginário do Brasil e no comentário mais agudo e reflexivo do jornalista José Castello, em “Um maestro que souber reger o Brasil”. Nesta crônica, Castello declarará em plural majestático uma hipótese para a questão da tão discutida e inefável nacionalidade usualmente fundamentada na idéia da “síntese”, do “sincretismo” e da “máscara do mulato”, para criar o mito de uma raça brasileira.

Se existe uma identidade brasileira, ela não é uma máscara fixa e coerente, de contornos nítido e tons definidos, não é algo que se veja distraidamente. Talvez não devêssemos dizer Brasil, mas Brasis. Somos o país da mobilidade e da incoerência. Um conglomerado de máscaras, passaportes e sonhos infernais. Temos a consistência de uma armadilha.[...]foi Antonio Carlos Jobim, Tom e seu eterno parceiro Vinícius de Moraes criaram a bossa nova sobre um ato de coragem: o de fundar uma diferença. Ali, não se tratava mais de ser erudito ou de ser moderno, de ser refinado, ou de ser popular, de ser estrangeiro ou de ser brasileiro. Tratava-se apenas de ser. Não se tratava mais de dar um nome, mas de exercer uma ausência de nome

Há aqueles que entendem a partida, a morte de Jobim, como o fim de uma época, de um modo de vida, de uma maneira de ser, em congruência com a idéia de rito de passagem da

bossa nova, explicitada na introdução deste trabalho. O artigo “O chapéu, o charuto, e a música” pranteia Jobim dizendo:

O pranto por Jobim é uma espécie de cerimônia do adeus a um jeito todo especial de ser brasileiro. De um Brasil que protegia as formas, que preservava a lhaneza no trato, educado nos clássicos o quanto é preciso ser para reconhecer a civilização onde ela existe, firme, competente, sem confundir o que é saudável desafio, com o que é apenas tolice.[...]. Seus símbolos visuais, o chapéu panamá, e o charuto comunicavam um convívio amistoso, prazeroso, com o sereno e com o passado. (Acervo Jobim: Imprensa).

Este lamento recorda Jobim como filho da cultura letrada, da civilização e de uma época já superada. O saudosismo que pranteia Jobim é o mesmo que evocará, romanticamente, os anos sessenta como os “anos dourados”, revividos oportunamente pela Rede Globo de Televisão em uma minissérie homônima. Os anos dourados são ainda lembrados como os anos do desenvolvimento brasileiro e da vida sem censura, vividos com certa inocência e ao som da revolucionária bossa nova, ainda que Jobim tenha composto a canção “Anos dourados” no ritmo de um ardente e melancólico bolero.

Jobim demonstrou, com isso, a sinceridade de quem viveu uma época mais dourada ainda e anterior aos sessenta. É fato sensível que Jobim podia ter escrito um samba simples, ao estilo da bossa nova, ao gosto apenas da juventude carioca de sua época. Ele parece entender que o Brasil dos cinquenta e sessenta ainda suspirava e sofria, por meio dos boleros divulgados em maior escala pelas rádios brasileiras, em uma cadência romântica, que iria se consolidar nas canções de Roberto Carlos e na predileção de seu público no final da década de sessenta e por toda a década de setenta, tornando-se um gênero brasileiro também. Este passado onírico do Rio de Janeiro é associado sempre à figura de Jobim.

A revista Istoé vai referir-se a esta conexão: “Tom Jobim pertencia a geração dos anos dourados, época em que o Rio não sonhava com a violência que hoje assola a cidade. A geografia privilegiada e o clima de descontração foram fatores fundamentais para lá nascerem, a maioria das mais de 400 canções compostas por ele” (128), explica a revista paulistana. Esta ligação de Jobim com os modos gentis de um passado brasileiro deve-se, em parte, à presença da televisão na época do despontar do maestro como um talentoso artista.

Graças ao advento da televisão, é a imagem de Jobim, antes que sua música, que traz a nostalgia de uma época cultuada *a posteriori*. Apesar do fenômeno da bossa nova, ele nunca bateu recordes de vendagem dentro do Brasil, sendo superado por outros artistas considerados menos refinados e mais ao gosto popular, como Luiz Gonzaga e Roberto Carlos. Jobim deixa, portanto, símbolos visuais cultivados intuitivamente conforme seu gosto pessoal, mas também tenazmente utilizados pelas televisões locais como símbolo adequado de um Brasil elegante. O cronista Luís Fernando Veríssimo, em sua coluna “Opinião”, publicada no Jornal do Brasil, enfatiza esse aspecto da “elegância” e do “bom gosto” costumeiramente associados a Jobim:

Como desde o que ouvimos pela primeira vez ele tinha sido o símbolo de tudo o que a Zona Sul representava para a gente, lá embaixo. Como depois a bossa nova e principalmente a sua bossa tinham definido o nosso gosto, e nos dado um senso de medida, as exatas proporções para ser um brasileiro moderno sem ser um brasileiro. O que fizemos de bom foi ele que ditou, o que fizemos de ruim foi desobediência. (11)

A repercussão da morte de Jobim e o valor de sua imagem comercialmente podem ser medidos pelos comentários do jornalista Clóvis Prates, em sua coluna Dentro da Tevê, com o ilustrativo título “O passarinho voou”:

O Jornal Nacional dedicou a quase totalidade de sua excepcionalmente mais longa edição a Tom Jobim. As outras emissoras em diferentes proporções também tiraram de sua vida, sua música, seus amigos e sua alegria de viver os argumentos principais de seus telejornais. [...] Manchete reprisou Gente de Expressão com uma excelente entrevista de Bruna Lombardi. A bandeirantes deixou de mostrar ao vivo o jogo Palmeiras X Guarani valendo pelas semifinais do brasileiro fazendo um programa lindo [...]. O SBT ampliou o seu telejornal para incluir trechos de uma longa entrevista para a equipe do Documento especial. E a Globo reprisou no fim a noite, o maravilhoso Tom Brasileiro, um especial que qualquer brasileiro deveria ter na sua videoteca. [...] O mais desconcertante, porém aconteceu com o programa do Jô. Logo após as homenagens prestadas pelo Jornal do SBT, o gordo entrou no ar alegre e descontraído como sempre contando piadas e brincando com seu conjunto. É um pouco de falta de sensibilidade dos responsáveis pela programação do SBT, [...]. Mas continuará sendo a televisão que, e por mérito do vídeo tape que manterá vivo mais vivo do que nunca o talento de Tom Jobim, nos trazendo sempre sua música, sua pureza de vida, seu amor pela natureza e pelos animais. (2)

O comentário exemplifica o impacto de sua morte e o uso dado à imagem de Jobim pelas principais emissoras de televisão brasileira. Em sua maioria, as redes de televisão possuíam programas prontos dedicados à personalidade de Jobim. A Rede Globo, que sempre requisitou trabalhos do maestro como músico e orquestrador de trilhas musicais, dedicou a ele, quase na íntegra, um dos seus programas de maior audiência, o Jornal Nacional, veiculado em horário “nobre” e comercialmente mais caro. Estes meios de comunicação buscam não apenas lucrar com a imagem de Jobim, mas também, de certa forma, associá-la a seus valores corporativos.

Clóvis Prates, ao comentar o desempenho das emissoras, não se contém em pedir um comportamento mais atencioso e reverente por parte do SBT, que não conseguiu manter o tom fúnebre e saudoso, ao transmitir um programa da noite anterior, sem as formalidades necessárias. Parece importante reproduzir esta nova abordagem da imprensa com relação a Jobim, mas é válido lembrar que, apesar do valor de sua obra não ter, nos primeiros momentos dos festivais da canção (e das revoluções políticas que iriam sacudir e repercutir

pelas décadas de sessenta e setenta), sintonizado com a música de protesto, aparentando uma situação de maior conforto como cidadão, isto não significou uma atitude de concordância em relação ao regime, nem que este o poupasse.

Na mesma medida, Jobim foi visto como um representante da elite e não do povo brasileiro. Não fazia samba, fazia a bossa nova, a versão mais refinada do samba popular. Jobim fazia o bolero, a antítese da bossa-nova, embora muitos ignorem que ele tenha composto inúmeros clássicos do samba-canção, do samba “aboleirado” e mesmo do bolero. Mas a sua assinatura musical, sempre que era concedida a uma obra de um gênero qualquer, era automaticamente entendida como bossa nova. Em entrevistas, ele costumava afirmar que 90 por cento do que compusera não tinha nada a ver com a bossa nova. O compositor Henrique Cazes enfatiza este comentário, lembrando, após a sua morte, o valor universal da obra de Jobim: “O Tom é muito maior que a bossa nova, que não chega a 30% de sua obra”. (referencia??)As canções “Ligia”, “Só saudade”, “Caminhos cruzados”, “De você eu gosto”, “Foi a noite” e “Fotografia” são prova disto.

Jobim falece no hospital Mount Sinai, na cidade de Nova Iorque. Seu corpo é transladado para o Rio de Janeiro em desfile, com honras nacionais. Na sua morte, João Ubaldo Ribeiro, no Jornal A tarde, lembrou a crítica corrosiva que sofreu e os adjetivos a ele dispensados: “americanizado, mistificador, colonizado” (55). Jorge Amado, na Folha de São Paulo, não se expressou de modo diferente: “Foi tão patrulhado no Brasil, tão invejado”. Uma caricatura desenhada por Paulo Caruso e uma foto do local do velório pontuam a sua trajetória de paradoxos e extremos. A caricatura de Caruso, publicada no jornal Estado de São Paulo, funciona em três planos: ao fundo, a imagem do Cristo Redentor, de braços abertos sobre o morro, a favela; no primeiro plano, Antonio Carlos Jobim, vestido de

smoking, gravata borboleta, em uma mão o charuto, na outra um copo de uísque; abaixo, um trecho da canção “Se todos fossem iguais a você”, de autoria de Vinicius de Moraes e Jobim.

A imagem de um homem elegante e cosmopolita é associada à simplicidade e à miséria de sua cidade. A síntese da riqueza e da pobreza, da elegância e da feiúra está representada nesta cena que remete à harmonia e à integração. De forma semelhante, a foto publicada pelo jornal carioca mostra o carro de bombeiros estacionado em frente ao casarão do Jardim Botânico, onde o corpo de Jobim será velado. O carro transbordante de flores e plantas carrega o corpo de Jobim dentro de um caixão, coberto pela bandeira brasileira e pela bandeira verde e rosa da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A trajetória do herói nacional acabava de ser concluída. Nascia o mito, perpetuado em *shows* em sua homenagem, monumentos e cartas cultivando sua lembrança junto ao povo.

CAPÍTULO 5

JOBIM E SEU PÚBLICO: O DISCURSO DO ADEUS

For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that it is in form, although not in details, the same as the process of organization the creator of work consciously experienced. Without an act of recreation the object is not perceived as work of art (John Dewey, Art as an Experience)

Este capítulo trata de analisar e descrever o conteúdo de um número significativo de cartas, telegramas e bilhetes escritos após o anúncio morte de Jobim no ano de 1994. Salientar-se-á, no conteúdo destas correspondências, os assuntos que se referem à descrição da pessoa artística de Jobim, sua ligação com o Brasil, além daqueles aspectos diretamente ligados à auto-identificação e afinidade dos remetentes com relação à obra de Jobim.

A análise da correspondência tem, com esse intuito, descrever os traços de afetividade, o reconhecimento e a ligação cultural do público com a obra de Jobim, além de construir uma reflexão sobre possíveis paradigmas a respeito da construção da memória nacional e local. A dinâmica explicitada nesta análise toma como ponto de partida as trocas de papéis entre narrador e texto, possibilitadas pela narrativa de Jobim. A resposta do público

representa a alternância de papéis deste como simples leitor ou ouvinte para gerador de relatos, produtor de narrativas, cuja inspiração é possibilitada pelo “texto-Jobim”.

Nesta perspectiva, pensamos uma narrativa pelo prisma de leitura adotado por David Bordwell em Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. A narrativa pode ser vista como uma representação que possibilita extrair significado sobre o mundo real, podendo ser estudada em termos de estrutura e forma de organizá-la e pode ser avaliada como um ato, um processo dinâmico envolvendo texto, uma história e um observador, ou sua audiência (17). Este estudo evidencia o “contexto de comunicação” em que a produção de textos sobre Jobim ocorreu e, conseqüentemente, demonstra, através dos modos narrativos e dos gêneros literários adotados pelo seu público leitor, o real apreço e a significação que Jobim despertou na audiência brasileira.

A resposta do público de Jobim produz uma diegese em reação ao momento da perda. Esta resposta se constitui como uma construção de espaço ficcional que organiza forma e conteúdo de acordo com o conhecimento, a memória e as inferências individuais. Nick Browne afirma, em “The Spectator in the Text”:

The reader’s position is constituted by a set of views, identifications and judgments that establish his places in the moral order of the text [...] in following the story, in being a subject of and to the spatial and temporal placement and effects of exposition, is in the process of realizing an identity we have called his position. Following the trajectory of identifications that establishes the structure of values of a text, “reading” as a temporal process could be said to continuously reconstruct the place of the narrator and his implied commentary on the scene. (118)

Portanto, este capítulo procura enfatizar o texto e o espaço da narrativa, por meio não apenas do texto, mas também de seus leitores/público, realçando possíveis motivações “determinadas ou catalizadas por traços importantes como nacionalidade, gênero, idade, de forma a depreender como e o que o leitor/ público observa, seleciona e organiza em um

determinado texto, em um contexto específico”, conforme sugerido por Janet Staiger em “Interpreting Films” (79). Aplica também a premissa idealizada por Hans Robert Jauss, em “A Estética da Recepção: Colocações Gerais”, em que é possível reconhecer o papel ativo do leitor na realização sucessiva de sentidos ao longo da história, compreendendo a obra como um “texto inacabado” que só se manifesta em plenitude por meio da dinâmica texto-leitor (46-31). No nosso caso de estudo, investiga-se a interação entre o artista Jobim, a obra e o público na sua dialética de trocas, acolhida e apropriação.

A origem da correspondência e a metodologia de trabalho

A correspondência analisada pertence à série Documentação Complementar disponível no Instituto Antonio Carlos Jobim, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Os itens analisados neste capítulo encontram-se indexados nesta série pertencente ao Acervo Jobim. Como se trata de material epistolar e, por isso, discreto, ao fazermos menção parcial de um documento, a identidade dos remetentes será preservada, mantendo-se, quando disponível para fins de identificação, apenas a data e a quem ela é endereçada, à exceção de órgãos governamentais, agências de pesquisa e demais empresas públicas, por seu evidente *status* coletivo e, portanto, público.

A comoção causada por ocasião de sua morte em todo o país provocou essa torrente de telegramas, cartas e cartões de condolência, cujos destinatários eram seus três filhos Paulo, Beth e Maria Luíza Jobim e sua segunda esposa Ana Lontra Jobim.

Ao investigarmos o conteúdo dessas cartas, desvendamos, de forma indireta, seus autores, seus anseios e projeções. A análise de cartas será feita de forma qualitativa,

procurando ressaltar aquelas cujo texto expressa uma visão sobre o trabalho de Jobim e sua contribuição para a construção de uma identidade ou de um imaginário brasileiro.

Para propósitos de pesquisa, a correspondência estará referenciada pela primeira frase significativa da correspondência. Todas as cartas pesquisadas referem-se ao período posterior à morte de Jobim e podem, portanto, ser pensadas em termos de recepção e impacto histórico. O anúncio de sua morte, como se viu no capítulo 4, foi anunciado em cadeia nacional de televisão e comentado no rádio e nos principais jornais de televisão.

O volume de documentos analisados não corresponde ao total da correspondência recebida pela família. Muito se perdeu e mesmo parte dos documentos descansa entre seus principais destinatários. O tipo de documentação é variado, mas previsível: telegramas curtos, cartas de pêsames, cartões de consolo, bilhetes afetivos. Entretanto, dentro desta previsibilidade, repousam poemas, canções, letras de música, comentários, desenhos, crônicas, partituras e “memoirs”, todos inspirados na figura de Antonio Carlos Jobim e sua obra.

O texto de amigos e desconhecidos apresenta traços e sensibilidades em comum: o sentimento de amizade, a grande admiração pela obra musical de Jobim, por seu pensamento e por suas ações na vida pública. A leitura das cartas endereçadas à família de Jobim revela a construção emocional e subjetiva feita por meio da sua imagem. Demonstra também o nível de produtividade de seu público.

Esta audiência se manifesta e produz arte a partir de seu “horizonte de expectativas”, demonstrando, com isso, um pré-conhecimento de estruturas literárias (letras de música, cordéis, poemas, histórias e até mesmo desenhos e canções), uma linguagem poética, além daquele conhecimento que se organiza por meio do mundo prático do leitor individual.

Devem ser levados em consideração os processos de apropriação efetuados pelo público, seja pela assimilação de metáforas e versos originários da poesia de Jobim ou de seus relatos públicos. Tudo isto tem como propósito aparente resgatar sua memória, reconstruí-lo e recuperá-lo através de novas representações de sua obra. Esta produção criativa exercida com o propósito de homenageá-lo informa-nos a respeito dos sistemas de representação acionados e utilizados. Dá-se especial atenção às formas de recepção apontadas por Sandra Nitrini em “Percursos históricos e teóricos”: as formas “integradoras” (alusão, empréstimo, imitação, filiação, plágio, adaptação), e não às “formas diferenciadoras (polêmica literária, paródia, paródia grotesca)” (96), uma vez que não constatamos evidências destas últimas.

Este capítulo busca avaliar a totalidade do legado de Jobim, muito além de sua herança sonora em tudo que se refere à criação e ao cultivo de sua memória. Demonstramos o modo como o público seleciona e destaca símbolos de seu cancionário ou de suas aparições públicas, seja na forma de um trecho de canção ou pela lembrança de partes de sua indumentária, como o chapéu de palha, o charuto e o terno tropical retirados das imagens de Jobim na última década de sua vida.

É possível sugerir que o público reteve a imagem de Jobim como um ecologista, não apenas pelo papel dele como artista patrocinando *shows* pelas causas ecológicas, como é o caso do *show* em benefício da Rain Forest Foundation, em 1991, no Carnegie Hall de Nova Iorque, e que teve a participação de artistas brasileiros e ingleses como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sting e Elton John, mas também pelo fato de o Brasil ter anfitriado, na cidade do Rio de Janeiro, a II Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e

Desenvolvimento, também conhecida como Eco 1992 e ter, com estes eventos, criado uma predisposição positiva e esclarecedora em relação à obra de Jobim.

Todos estes fatos reunidos podem ter contribuído para a sedimentação de sua imagem junto ao público como um homem preocupado com as causas da natureza, qualidade recorrentemente lembrada nas cartas de seus admiradores, em um efeito proporcionado pelo contexto e que Maurice Halbwachs explica em The Collective Memory: “The succession of remembrances, of even our most personal ones, is always explained by changes occurring in our relationships to various collective milieus – in short by the transformation these milieus undergo separately and as whole” (49).

Ver-se-aa, nas representações escolhidas por seus remetentes, uma resposta às questões as quais Jobim esteve sempre ligado, àqueles grandes temas jobinianos abordados nos Capítulos 2, 3 e 4 deste trabalho e que abrangem comumente: brasilidade, nacionalidade, natureza e música. Há também “micro-temas”, aqueles que se relacionam à comunicação entre o “eu” lírico do poema e o “eu” lírico do ouvinte ou leitor, ou naquele espaço íntimo que o artista (com sua arte) constrói com seu público. Veremos neste material epistolar as várias facetas de Jobim, algumas bem divulgadas por suas gravadoras ou pela mídia brasileira internacional, como por exemplo, o pai da bossa nova. Entretanto, leremos com frequência alusões ao herói nacional, ao passarinho, ao grande poeta, ao grande músico, ao maestro do Brasil, ao ser iluminado, ao pai, como na afirmação abaixo, na carta de 12 de dezembro de 1994:

Os grandes homens se vão e despertam este sentimento de orfandade coletiva que toca tão profundamente, sentimento que estamos todos vivenciando agora, na falta de Tom (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

O trecho acima pertence a uma carta endereçada a esposa de Jobim, a fotógrafa Ana Lontra Jobim. Esta declaração exemplifica de forma emocionante a repercussão e o impacto do falecimento de Antonio Carlos Jobim. Não morre apenas um artista, constrói-se com sua morte um ícone, um mito, uma lenda. Emerge neste evento uma infinidade de narrativas subjacentes à exterioridade do público que, na forma de imagens e textos, refaz o discurso de sua voz.

Assim sendo, iniciamos esta amostragem a partir de um informativo que anuncia a chegada do corpo de Jobim ao Rio de Janeiro, proveniente dos Estados Unidos. Um jornal carioca descreve a comoção pública causada pelo cortejo do carro de fúnebre, em passeio pela cidade do Rio de Janeiro:

Cidade acompanha o cortejo em último adeus

Rio de Janeiro — o carioca não abandonou o compositor Tom Jobim em seu último passeio pela cidade que tanto homenageou em suas músicas. Atrizes, fãs, anônimos, a garota de Ipanema Helô Pinheiro, gente humilde da Favela da Maré. Não faltou ninguém na despedida do maestro. O caixão que levava o corpo de Tom Jobim deixou a pista do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro às 11:40 em cima de um carro do Corpo de Bombeiros em direção ao Jardim Botânico, na Zona Sul, onde o compositor foi velado. Para que todos pudessem dar adeus a Tom, o cortejo fúnebre passou pela estrada do Galeão. Complexo da maré, Linha Vermelha, Avenida Presidente Vargas, Praia do Flamengo, Copacabana, Ipanema, Leblon e Jardim Botânico. O bairro preferido do compositor, Ipanema, foi o que recebeu com maior carinho. Uma manifestação preparada por Helô Pinheiro fez com que o carro do Corpo de Bombeiros parasse por mais de dez minutos na Avenida Vieira Souto com a Rua Vinícius de Moraes a poucos metros do Bar Garota de Ipanema, onde Tom costumava beber com amigos como o próprio Vinícius [...]. Alunos de uma escola Municipal que fica ao lado do restaurante interromperam as aulas e, sentados na calçada, bateram palmas para o cortejo. Parados na porta do Plataforma, o dono do restaurante e amigo de Tom, Alberico Campana, e a cantora Beth Carvalho choravam abraçados. (Acervo Jobim: Imprensa)

O relato acima envolve uma profusão de espaços, personalidades públicas e o público anônimo. Como em um quadro, o repórter-narrador detém-se mais detalhadamente em

figuras públicas e em suas reações e procura transmitir a visão de que a perda é sentida em todas as partes da cidade e por todas as classes sociais de forma igualmente dolorosa.

A correspondência valida de certa forma esta imagem produzida por um jornalista: chefes de estado, agências de propaganda, comerciantes, autoridades, artistas, jovens e crianças, adultos, famílias inteiras. Nas cartas, subjetividades institucionais ou pessoais são negociadas com a história de Jobim e assimiladas de forma a agregar às suas pessoas jurídicas ou individuais um valor moral ou econômico, obtendo-se com isso um poder de influência gerado pela agremiação de um legado de credibilidade e ética deixado por Jobim.

Seria interessante para futuros estudos uma listagem e análise das empresas brasileiras que veicularam mensagens publicitárias e que expressaram pesar, selecionando e exaltando particularidades sobre a obra de Jobim. Entretanto, para este capítulo, vamos nos deter apenas na correspondência.

Muitos lembram de Jobim por suas qualidades como músico; outros lembram de sua conduta como representante do Brasil no estrangeiro. A carta de 19 de dezembro de 1994 — que narra a missa em homenagem a Jobim, na cidade de Nova Iorque (com o intuito de reunir a comunidade brasileira da região) — explicita este papel de representante do Brasil no estrangeiro e de tradutor cultural:

A morte de Tom Jobim deixa no Brasil, nos Estados Unidos e no mundo um grande vazio musical e afetivo [...]. Seu legado a música popular brasileira é perene. Antonio Carlos que foi Brasileiro até no nome, deu o melhor de si a sua terra: sua música se tornou sinônimo de Brasil, traduzindo a alma brasileira para o mundo. Jobim cantou a beleza de sua cidade, suas tardes mornas, seus morros sinuosos, revolucionando a expressão artística mais cara ao brasileiro, a nossa música? (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Há aqueles que, sendo estrangeiros, agradecem a Jobim pela qualidade singular de sua música, indiferente a fronteiras. Este é o caso da totalidade da correspondência estrangeira. Há os que, por causa do protocolo, se colocam em luto por representarem uma escola, uma universidade, um hospital, uma ordem religiosa, uma localidade. Diferentes entre si e nos seus propósitos, estas pessoas jurídicas ou físicas querem se manifestar, expressar, exaltar, narrar. Durante a vida artística, Jobim buscou narrar e interpretar o Brasil; momentos após a sua morte, este Brasil o narra. Aqui, apresentando alguns desses relatos, está a carta “Sua música passeou por Ipanema” :

Sua música passeou por Ipanema,
Escorregou do céu num escorregador verde e amarelo
O Brasil tem o no coração
Em cada tecla de seu piano tinha o dom (ou seria o Tom?) de Ordem e Progresso.
Adeus Antonio Brasileiro. Só estou-lhes escrevendo porque vejo, para nosso conforto e sei que vocês também verão, que Tom alcançou seu objetivo. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

A pluralidade de papéis exercida por Jobim durante sua vida artística vai ficar muito evidente na procedência dos remetentes de suas cartas, além da linha bem definida entre os limites do público e do privado. Poderemos acompanhar, por meio da correspondência, uma visível gradação existente entre a pessoa privada, o artista, a celebridade e a lenda. Estes papéis sociais experimentados por Jobim e a ele atribuídos pela imprensa, pela televisão ou pela veiculação de seus discos são pormenorizados na categorização criada por Marko Aho, em “A Career in Music: from Obscurity to Imortality”, que avalia formas de estrelato relacionadas à popularidade como uma forma de existência pública cuja familiaridade de uma imagem carece de contato, direto e real — a) a pessoa privada: possui características comuns; b) o artista: possui traços distintivos; c) a celebridade: uma representação da

realidade; d) a lenda: esta habita o nível metafísico é preservada por meio das práticas de recontar narrativas e seus produtos culturais são uma interpretação feita em público.

A lenda ocupa “o palco” e ela se desvincula da verdade histórica e da vida física. Carrega traços de exagero e opera no nível da representação da vida. A lenda é considerada um fenômeno da recepção, enquanto a celebridade é apenas uma projeção” (245).

A partir desses elementos, veremos que a imagem de Jobim transitará por todos esses tipos, desempenhando, em diferentes momentos, tais papéis. A correspondência mostra-se a moldura ideal para a expressão deste diálogo entre o sujeito privado e o sujeito público, no caso o fã, o admirador, o remetente e a imagem deixada por Antonio Carlos Jobim.

Permite também a localização de indícios que revelem estratégias de reconhecimento de sujeitos culturais e a manutenção de individualidade com relação a grupos de pertencimento. Um exemplo concreto disso são as recorrentes apresentações de Jobim como um homem elegante e consciente e a identificação de alguns missivistas com estas qualidades. A correspondência “meu nome é” relata isto:

Para mim, tom Jobim foi, é e será um exemplo a personificação da civilização, da educação, da gentileza, do bom gosto, da sensibilidade, do bom humor, da alegria de viver. Ele só nos fez bem [...] não é só um gênio da música e da poesia, da arte, da criação, mas acima de tudo, uma grande pessoa de coração largo. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Verificamos bilhetes, desenhos e cartas curtas que são escritas à mão em letra infantil, por uma criança e endereçadas à filha mais nova de Jobim, na época também uma criança. Em “To: Malu”, a mensagem é escrita em um bilhetinho com desenho de dinossauro, e o jovem missivista desabafa: “Fico muito triste com a morte de seu pai. Muitos beijinhos. F” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Um número significativo de mulheres se endereçará à esposa, enquanto compositores se endereçam ao filho mais velho, o compositor Paulo Jobim. Alguns compositores escrevem para noticiar as homenagens póstumas a Jobim em cidades na Europa, em “please accept my sincere condolences”: “Because of his death Brasil and the whole world are losing one of the great composers and musicians [...] I gave Tom Jobim tribute concert in Amsterdam. I could hardly hide my emotions from the audience” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Em carta destinada à viúva de Jobim, Ana, comprova-se que os graus ocupados na escala criada por Marko Aho são reconhecidos pelos admiradores de Jobim, que ao listarem e homenagearem Jobim, o fazem percorrendo esta escala que abrange valores privados até títulos públicos diferenciados”, é como um admirador se coloca em “Você não me conhece porém me sinto com liberdade de lhe escrever”, a carta afirma: “O mundo perdeu um grande ser humano, um compositor admirável, poeta e brasileiro do qual nos orgulhávamos e do qual a dor da ausência será infinita”(Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Os admiradores de Jobim compreendem a distância oficial entre ídolo e público e têm uma clara percepção das diferenças e obstáculos existentes na aproximação de seu ídolo, na carta “A senhora não me conhece”, um fã da cidade de Campinas se apresenta à viúva: “Sou um músico amador que, como milhares de músicos, amadores e profissionais, amam a música de Tom Jobim. Tenho praticamente todos os seus discos” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Os admiradores de Jobim são denunciados pelo discurso característico do fã; que “perdido na multidão” ainda assim, busca produzir sentido não apenas se comparando ao ídolo, mas também gerando uma resposta criativa em “Sou apenas mais um”, como faz o remetente de Brasília:

Sou apenas mais um nessa multidão de desconhecidos que continuo sentindo a imensa falta de Tom Jobim. Sentimos-nos como notas musicais soltas e desarrumadas de uma melodia que só o nosso Antônio Carlos Jobim saberia harmonizar. Estou-lhe enviando uma crônica que revela o sentimento de um anônimo que, como você, amou e continua amando a poesia musical de Antonio Carlos Jobim. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

A crônica segue no verso da carta fazendo uma exaltação a Jobim, à sua obra e à sua poesia. A “crônica” mencionada pelo autor no corpo da carta é apresentada em forma de versos, em um formato que mais parece um poema.

O discurso sobre a elegância, a erudição e a genialidade musical

Na música popular, as tentativas de associar “estrelas” a lugares são freqüentes, mas traços mais concretos como nacionalidade, etnicidade e bagagens culturais associadas a um lugar geográfico desempenham um papel mais importante. Um telegrama enviado pela agência italiana ANSA (*Agenzia Nazionale Stampa Associata*) coloca Jobim como o “o poeta-máximo do Rio”, “que junto como o nosso Puccini. Foi o maior creador de melodias deste século”. A carta de 07 de março de 1995, por um prestigioso hotel, no Rio de Janeiro, dirige-se a viúva, três meses após a morte de Jobim:

Gostaríamos de convidá-la para vir conhecer a galeria de hóspedes ilustres do Copacabana Palace. Tom Jobim escreveu no livro de ouro do hotel: “Amo o Copacabana Palace há muitos e muitos anos”. Assim, nada mais justo que retribuirmos dando-lhe um lugar de destaque sem dúvida ele merece por tudo que representa para o Rio e para o Brasil. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

A carta é uma evidência da prática de se associar à imagem de Antonio Carlos Jobim não apenas ao bairro de Copacabana, como também a luxuoso hotel, famoso por seu

currículo de hóspedes ilustres e por sua áurea de *glamour*, agregada a políticos, astros da música e estrelas de Hollywood. Reunindo a imagem de Jobim como um valor positivo e desejado ao hotel.

Da mesma forma, a autora da carta “Meu nome é”, escreve da cidade do Recife e confessa a predileção da família por Jobim. A autora detalha que acompanhou a carreira de Jobim por meio de entrevistas, reportagens e programas de televisão e ao resumir as qualidades de Jom, detalha: “Tom Jobim foi e será um exemplo; a personificação da civilização, da educação, da gentileza, do bom gosto, da sensibilidade, do bom humor, da alegria de viver” (Acervo Jobim: Documentação Complementar). Jobim é lembrado como um homem possuidor de bom gosto e de rara educação.

O presidente de uma grande cadeia de hotéis americana expressa - se em tom menos oportuno, reconhece em tom avaliador as qualidades de Jobim como um músico acessível tanto a profissionais quanto a amadores em “I was sorry to learn”: “While I never had the chance to meet him, I feel I knew him through his music. The great thing about your husbands is that it is always beautiful, rather played by the greatest musicians or local unskilled jazz musician anywhere around the world. The music speaks for itself with no help (Acervo Jobim: Documentação Complementar). A carta “I was greatly saddened” continua lembrando do músico excepcional: “I was greatly saddened by your husband’s death in New York earlier this month. His passing is a great loss to all of us and to the world. [...]. Antonio was a great musician. We all miss him”.

A carta “It was with great sadness” reafirma as voz de outros profissionais: “It was with great sadness that we here at Steinway read of passing of Antonio Carlos Jobim much before his time. It’s a great loss to the music of world and we all share your grief”.

Visto como compositor, não é esquecido como poeta em “Em amiga A Lontra, eu Vera gostaria muito” a autora exclama: “Para nós ele continua vivo, enquanto nossas músicas nós ouvirmos, pois um poeta jamais morre, mil beijos” (Documentação complementar). É também lembrado desta forma em “Deus que coisa mais triste”:

[...]. Essa nobre desgraça, foi o maestro Jobim,
O poeta da praça
Que num sono profundo esqueceu-se de nós!
(Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Atribui-se a Jobim sua simplicidade diante do “talento absoluto”, uma característica enaltecida em “Não poderia deixar de dizer-te” em que autora afirma: “Pessoas que conseguem aliar o talento absoluto com a simplicidade absoluta são muito raras e não podemos nos dar ao luxo de perdê-las” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

O discurso ao ecologista

Espaços mais distantes do Rio de Janeiro e menos luxuosos também se apressaram em homenagear não apenas cedendo espaço, mas criando-os exclusivamente para render tributo a Jobim, a carta de 9 de dezembro de 1994 anuncia: Estamos implantando um parque ecológico de 1250 hectares na serra do Japí em Jundiaí-SP, onde teremos um centro esportivo para atender atletas especiais [...]. Conhecedores que somos do amor que nosso grande maestro, tinha pela natureza, dando ao parque o nome de “Maestro Antonio Carlos Jobim”. Em “Cumpre-me, pelo presente”, um missivista apressa-se em declarar Jobim como filho da terra, a Câmara municipal de São José do Vale do Rio Preto, região no estado do Rio de Janeiro onde Jobim possuía casa e costumava passar as férias:

Como muito bem define o texto da moção, Tom Jobim não era apenas uma pessoa famosa que tinha residência em nossa cidadã, era, sim, como um vizinho, já que andava pelas nossas ruas como se fosse um de nós e na sua simplicidade distinguia com facilidade quando era abordado por alguém que não residisse em São José do Vale do Rio Preto e logo indagava: você não é daqui, é?” (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

A associação de Jobim ao Rio de Janeiro será reivindicada por mais de uma vez, especialmente por seus admiradores cariocas, que enumeram os espaços exaltados nas canções de Jobim e para sempre marcados na memória e em seus gostos musicais como na correspondência “Nós não nos conhecemos” : “puxa já chorei tanto![...]. O Tom era a cara do Rio, o Rio é a cara do Tom, sempre será! Sempre que eu ver o Corcovado, a baía de Guanabara, vou me lembrar do “Samba do avião”.

A carta de 9 de dezembro de 1994 vai trazer um caráter menos institucional, em “Tom passarinho maior”:

Tom passarinho maior que sempre admirei muito!
[...]. Bom filho da terra!
Maestro universal em tons...
Sensível e atento aos “filhotes do céu”
A linguagem dos pássaros era a sua também
... seres raros como você!
Pássaro de energia clara! [...].Obrigado amigo! (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

A associação de Jobim a natureza, ao seu discurso será igualmente lembrado pelo público infantil que escreverá bilhetes carinhosos especialmente endereçados a filha mais jovem de Jobim, Maria Luíza. Em letra infantil e espaçosa, acompanhada do desenho de um coração com o nome de Jobim ao centro. O bilhete diz: “Eu gostava do Tom, porque ele falava da natureza”.

A multiplicidade de perspectivas em relação a Jobim deflagra declarações que o vêem como na carta “Saudade de Tonzim” como um “Apaixonado pela natureza, amante das palavras, amigo impecável, pensador, filósofo, sábio, mestre maior da música brasileira. [...] A benção de nosso Tonzim olha por nós lá do céu, vai ser nosso eterno Passarim, eternamente” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Há aquelas instituições que se endereçaram a ele com o cantor, compositor e ambientalista: “A comissão do direito ambiental da ordem dos advogados do Brasil seção Rio de Janeiro apresenta suas condolências em solidariedade a família do cantor, compositor e ambientalista – Antonio Carlos Jobim — Tom Jobim, pela sua triste partida na última quinta-feira”. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Outros vêem em Jobim, mais do que um músico, mais “o professor” que ministrava de modo informal lições sobre a natureza, na carta “Jardim Botânico, rua Sara Vilela” um admirador desabafa: “A essência de amor que habitava o homem o maestro e o compositor, certamente, estará sempre entre nós”. (Documentação complementar). O remetente continua mais à frente enumerando de modo amoroso as lições: “Com ele aprendemos segredos dos ventos, dos pássaros, das águas e das canções. E dos homens também. Não como quem aprende com professora; mas como andarilhos que escutam as histórias de um encantador de serpentes”. (Documentação complementar).

A carta endereçada a Ana Lontra Jobim e o filho Paulo Jobim relembra estes papéis:

Dear Ana e Paulo.

Please accept my sympathy. Ana lost her husband, Paulo his father and I lost my hero[...]. Tom was every much a part of Brasil. Just as much as the forest or the Amazon. He was the voice and soul of Brasil. And like all great voices his will live forever. Villa-Lobos, Stravinsky, Ravel, + Jobim all great voices that will never be silenced and will go forever. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

O discurso artístico ou a memória por meio de ícones

Esta correspondência dividida em duas partes, a primeira contendo os pêsames e a segunda com uma homenagem na forma de crônica oferece índices remissivos da trajetória de Jobim no Brasil e no exterior. A carta descreve um perfeito conhecimento da carreira de Jobim, desde seu surgimento público junto com a bossa nova, suas canções sobre a mulher, a geografia do Rio de Janeiro até o desenvolvimento do trabalho de Jobim em pró da natureza:

Tom passarinho brasileiro

Vai minha tristeza e diz a ele que sem ele não pode ser. Perdemos o Tom, perdemos o ritmo perdemos o poeta, perdemos a suave magia, perdemos a fantasia que ficou fantasia. A minha alma canta... Vejo Tom no Jardim botânico, falando aos pássaros, assobiando uma canção [...]. Como ficarão os pássaros sem você. Nós “centauros”. “metade homem, metade Volkswagen”, como costumava dizer. Tu homem passarinho, a cantarolar melodias e a voar o vôo da vida.. Tom da nascimento e Silva. Tom da Montenegro, tom dos bares, Tom de Ipanema, Tom do Rio. Tom carioca. Tom Brasileiro. Cabelos negros escorridos sobre a testa, curvado diante do piano a dedilhar a poesia.

O trecho acima possui qualidades narrativas fotográficas. Cada aspecto de Jobim é representado por um símbolo, um ícone; verificamos o pássaro, as ruas de Ipanema, o bairro do Jardim Botânico e os bares. A contribuição de Jobim é resgatada por meio de imagens pictóricas e resumidas. Um ato que Anne Fuchs chama de “fetishization of remembering on the other” (237); ou um desmembramento da complexa narrativa sobre Jobim.

Este artifício é frequentemente utilizado por fãs para recuperar um sentido de pertencimento, mas também para reafirmar uma preferência. De acordo com Joli Jensen em “On Fandom, Celebrity, and Mediation: Posthumous Possibilities” os fãs utilizam imagens icônicas para construir práticas sociais que reasseguram seu sentido de pertencimento, mas

que também lhes permitem crenças pessoais e individuais. Jensen acredita que algumas celebrações festivas nos dão a oportunidade de construir e transformar a identidade e a conexão em relação às classes sociais. (17). No caso da morte, de Jobim, não é propriamente uma festividade, mas um luto.

Em “O Rio de Tom”, a missivista, reagrupa um número de títulos de músicas de autoria de Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Jobim entre outros compositores, e em caligrafia própria, esmera-se em homenagear Jobim de forma poética:

“Chega de saudade”
E escuta o “Sabiá”
Que quando vê o “Retrato em branco e preto”
Canta... “Eu sei que vou te amar”
Ah se todos fossem iguais a você
Mesmo nas “Águas de março”, “Dindi”
Eu te cobriria de abraços
Um dia falei “Desafinado”
Na “Inútil paisagem” de pés descalços
Ainda assim vejo “A felicidade”
Neste meu Rio tão encantado
Fiz um samba do avião
Embragado pela beleza vista do céu
E inspirado em amores diversos
Nem sei bem quantas canções fiz
Desculpem pois “A Insensatez”
Em dizer que agora ouço
“A Garota de Ipanema”
No canto dos pássaros
E na voz do “Redentor”
É que quando olho o Corcovado
Tudo que me lembro é do Tom

Assim é que aspectos de bricolagem nas formas de recepção integradas serão salientados não apenas na reorganização de ícones, sentidos, mas também no uso de citações e paráfrases em pequenas homenagens textuais. Como o exemplo abaixo enviado por um fã compositor em “Vai”:

Vai passarinho no riacho
Beber água que eu te acho
Que é para nós poder cantar
Você tá cobra no mato
Maré mansa descansar
Você tá linda meu amor
Diz onde tu tá, que então eu vou
Eu já to indo te buscar. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Reunido à imagem do Rio de Janeiro durante toda o seu percurso artístico, a presença de Jobim é um elemento alegórico equivalente à paisagem carioca e, é encarado como um marco geográfico. Um missivista pranteia em “Morreu o Antonio Carlos Jobim”:

Morreu o Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim. Foi como se o Pão de Açúcar desaparecesse de repente. Nos perguntamos os cariocas todos: como é possível mudar a paisagem do Rio de Janeiro, abrindo um buraco no céu azul para fazê-lo passar... para onde? É um ato ilegal do destino. Os corações batem protestando. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Outro missivista, inspirado pelo mesmo motivo, reflete sobre a ausência de Jobim na paisagem carioca, perde-se o cantor, o maestro, o compositor, o homem que via o Rio de Janeiro sem fronteiras entre as Zonas Sul e Norte. Une-se nos versos deste missivista duas partes da cidade comumente entendidas como sem características em comum. Primeiro, a Zona Sul sempre narrada como o lugar da elegância e do bem viver e em segundo plano a Zona Norte sinônimo de compositores marginais, alcoólatras e reduto das classes média e baixa do Rio de Janeiro, em “O Rio sem Tom Jobim” acompanhamos a junção ou a síntese desejada dessas duas localidades pelo autor da carta:

Ao ouvir esta notícia
Me pus a imaginar
O que seria do Rio
Sem Tom Jobim a cantar [...].

O Christo, o Pão de açúcar
Tijuca e Dois irmãos
A Vila de Noel Rosa
Estão de luto garotão

Jardim Botânico, Lagoa
A Barra e Paquetá
Serviram também de palco
Para você se inspirar

Nesta estrofe acompanhamos a junção de duas culturas locais de inspiração poéticas quase rivais o compositor do bairro de Vila Isabel, na Zona Norte do Rio de Janeiro e o compositor, morador da Gávea, Zona Sul da mesma cidade, Vinicius de Moraes:

Jobim não morre se muda
Troca a terra pelo céu
Foi fazer a parceria
Com Vinicius e Noel [...].

A estrofe abaixo assegura que Jobim tornou-se popular graças à sua presença na televisão brasileira:

Se o conheci algum dia
Graça a televisão
Mas te dedico Jobim
Minha admiração.

Os versos abaixo o unem a outra grande estrela da música popular brasileira, a cantora e rainha do rádio na década de 1950, Dalva de Oliveira e confessam ao leitor seu gosto apurado para criar uma galeria de notáveis:

Ele é um grande astro
Brilha quase igual ao sol
Ele e Dalva de Oliveira
Prateiam todo o arrebol [...].

Sou um poeta anônimo
De poucos dons naturais
Mais a minha galeria
é só para os imortais [...].

Este poeta romântico
Tem no peito grande dor
Ao saber que foi embora
O seu grande inspirador

O discurso da nostalgia

Partes da indumentária de Jobim, objetos de uso cotidiano ou mesmo toda a “mis-en-scene” que compunha sua casa e seu entorno serão retomados para organizar um “portrait” emocional da figura de Jobim, na carta “Jardim Botânico, rua Sara Vilela”, a rememoração seja por ícones pessoais que mais tarde, não coincidentemente, serão os objetos selecionados para representá-lo na sala de visitas de seu Instituto no Jardim Botânico:

Jardim Botânico, rua Sara Vilela. Sobre os dois pianos, voltados para o leste e o poente, os objetos. Óculos, lunetas, e partitura. O panamá que andava sobre a cabeça e os outros chapéus. Atrás, na estante, livros e dicionários entre fotos de família, caixa de lenços, o canivete suíço e as vitaminas. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Partes da vestimenta de Jobim, títulos de letra de música ou trechos incidentais de suas canções serão a matriz para possíveis produções poética e para experimentos de construção poética etnográfica ou mesmo, autobiográfica, como este trecho da carta a seguir: “Graças aos meus pais “nasci e cresci” ouvindo muita bossa nova. Hoje aos 26 anos, continuo ouvindo e cada vez mais” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Ou mesmo da carta “o pessoal aqui em casa”, que explica a influência de Jobim sobre diferentes gerações dentro da mesma família como também o associa a figura da cantora brasileira Elis Regina: “O pessoal aqui de casa era completamente fã do Tom. Nossos pais sempre ouviram muitos os discos dele e a gente cresceu gostando. [...]. Mas ele deve estar cantando ‘Águas de março’ com a Elis”. (Acervo Jobim: Documentação Complementar). Marcando com esta afirmação, a preferência da família não apenas por Jobim, mas por esta grande estrela da MPB brasileira.

Reunida à imagem de Jobim estará também a lembrança da intérprete e compositora brasileira Dolores Duran em “Lendo o Jornal do Brasil”, uma fã declara: “Fui sempre apaixonada por sua música desde os primeiros tempos quando ele compunha com Dolores Duran, outra que deixou saudades”. Esta menção acaba conduzindo a autora a uma viagem nostálgica e a dar vazão à suas emoções e lembranças, ele associa Jobim a uma época remota: “Sou viúva e tenho já 72 anos. Eu tinha vontade de falar daqueles sucessos antigos da musica brasileira, francesa e americana fui sempre apaixonada por música, assisti o primeiro filme falado de 1929”. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Na carta “Saudades de Tonzim”, a autora agrega a lembrança de Jobim à sua infância e rememora sua biografia pessoal em consórcio à história e obra de Jobim:

O nome Antonio Carlos Jobim me acompanha desde a infância. Os discos de meus irmãos, Elisete, João Gilberto, Orfeu, Garota de Ipanema, as “Águas de março”. As ‘férias em Belo Horizonte. O Bar Tom Chopim, Matita Pere, Urubu... Fui viver na Europa, onde além de saberem que a capital do Brasil era Buenos Aires e falávamos Espanhol, só se sabia de Pelé e da música de Tom. Foi lá mais precisamente em Paris, que conheci Tom e Aninha. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Este retorno à estrada da memória não será exclusivo do público feminino, e nem de missivistas próximos a família, na carta “Boêmio bissexto, hoje aposentado”, o conteúdo

descreve não apenas a noção de Brasil corrente na Europa dos anos cinquenta e sessenta, mas alude-se também à passagem do tempo, às lembranças do remetente e um sentimento de saudade e perda que não se limita apenas a morte de Jobim, mas se estende à cidade do Rio de Janeiro. Morto Jobim, reconhecem-se outras mortes e perdas:

Boêmio bissexto, hoje aposentado, no final dos quarenta e início dos dourados cinquenta, tive o privilégio de conviver com o Vinícius, o Lúcio Rangel, o Paulinho Mendes Campos, Sérgio Porto, e tantos outros que já foram – todos eles como eu, perdidos de amores por esta sedutora cidade. Justamente, nessa época, quando despontava para a glória, em pleno fastígio da noite carioca, tomei a heróica decisão de pendurar as chuteiras étlicas. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Do mesmo modo, essa carta expressa uma crítica dura e saudosa à transformação da cidade, o autor no verso da carta envia um poema de sua autoria “Saudades de Ipanema”:

Oh cidade voluptuosa
Que já foste maravilhosa
Malgrado tuas mazelas
Tuas favelas
E tudo com altivez superas
Senhora de teu irresistível fascínio
Pois sabes que tua transcendental beleza
Tornou-se universal
Cantada em tom maior
Por teu filho imortal
Antonio Carlos de Almeida Jobim
O maestro Brasileiro
Modéstia à parte - cidadão de Ipanema e do mundo
Glória e orgulho deste mui leal e heróico
Deslumbrante Rio de Janeiro
(Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Este pranto por uma época que se perdeu é notado também pelo missivista de “Pássaro Jobim” que confidencia saudoso e reflexivo: “Penso hoje aos 40 anos, no Rio de ontem. Dos anos 30 que contava meu pai, achava prosaico tudo que ouvia. A bossa, a tua

nova bossa, marcou um tempo, num novo Rio, em um novo tempo. Um tempo em que meu pai não contou - me, mas que você decantou e internacionalizou.” (Acervo Jobim: Documentação Complementar). Note bem que o aspecto da internacionalização de uma época é exaltado e valorizado.

O discurso do afeto e do parentesco

Embora a distância entre fã e ídolo esteja perfeitamente visível, esta não impede que o mesmo fã perceba em Jobim, um parentesco afetivo; “No Tom Jobim podia-se reconhecer uma raríssima mistura de sabedoria, humildade e simpatia [...]. fiquemos triste com sua perda, como se fosse a de um tio muito querido”. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

As homenagens a Tom oferecem as mais diferentes gradações em relação a afetividade sentida por seu público, maestro, compositor, brasileiro, poeta, músico, ecologista, “passarinho” e ‘pai”. o sentimento de orfandade será constantemente lembrado, colocando Jobim em uma posição de patriarca da cultura.

Um missivista não compõe apenas uma letra de música, mas a anexa a ela uma partitura com melodia original dedicada a Jobim e intitulada “pr’o Tom”:

Tom
Nosso pai Tom Jobim
Vou cantar pra você
Fora e dentro de mim
São todas as suas melodias
Navegantes no céu
Nuvens altas em mim
Soltas no imenso azul
Sonhos do coração

E a fê na beleza de amar
E o jeito de amar muitas assim [...].
Uma mensagem de paz o saber do amor
Tudo isso é
Tom. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Outra missivista envia apenas um poema digitado com uma anotação escrita à mão, “por feliz coincidência sou aquariano do dia 25/01/” referindo-se a data de nascimento de Jobim e ao fato dele ser do signo de aquário, esta nota, transparece a desejada conexão do remetente com a biografia de Jobim. O poema é um elogio onde Tom é descrito como “um cavaleiro”, “maestro”, senhor da música brasileira”, “louco” e “dono da Garota de Ipanema e dos Anos dourados”. O poema se intitula “Ao Tom Jobim”:

Lá vai ele
Tom afinado dona da Garota de Ipanema e dos Anos dourados
Levando consigo a loucura lúcida dos gênios
Dono da mais doce musicalidade [...].
Maestro que embalava os tesouros da bossa nova
Leve o respeito e a admiração de um povo, que vive viveu e viverá
A sua música, aquela que trás
Tantas alegrias, amenizando a nossa dura realidade [...].
Se todos fossem iguais a você
Eu sei que sempre vou te amar,
Mas foi uma insensatez que você fez para todos nós
Agradecemos mil vezes ao poeta
Senhor da música brasileira. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Na carta “Pai companheiro de todas as horas”, o autor que diz residir em um sanatório penal no estado do Rio de Janeiro declara em tom comovente “Pai companheiro de todas as horas, de todos os brasileiros tantos ricos e pobres, pretos ou brancos”. (Documentação complementar). O autor alude de forma indireta o papel de doutrinador e homem liberal de Jobim: “ser Tom Jobim é doutrinar de forma amena a educação de todos os seus filhos que

somos nós os brasileiros [...]. Ser Tom Jobim era dizer não sem ser ditador, era dizer sim sem despreocupado ou alienado” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Muitos vêem em Jobim uma espécie de paternidade cultural e identitária: “Nosso maestro Tom, o Brasil ficou órfão. Meu coração se apertou” (Acervo Jobim: Documentação Complementar), diz o telegrama endereçado ao filho mais velho, Paulo Jobim. Um admirador escreve a Jobim uma longa canção intitulada “Tom Jobim”:

Tom pai da bossa nova
Foi embora, partiu
Nos deixa na fossa
Mas volte a alegria
Viver suas músicas
Sempre é magia
Nunca é demais
Você amou os animais
Percebeu a natureza
O valor da vida
Tão desvalorizada [...].
Saiba que escreveu história
O ensinamento da vida sem fim
Foi muito bom tê-lo conosco Jobim
(Acervo Jobim: documentação complementar).

O discurso ao patriota e ao herói

Nem tão desconhecido, mas com adjetivos e valores comuns, o então senador Fernando Henrique Cardoso e futuro presidente do Brasil reitera “frases feitas” comuns a outras cartas apresentadas. O papel de “representante brasileiro” exercido por Jobim será mais uma vez exaltado, mas também o senador lembrará no telegrama elogioso que Jobim foi também seu eleitor, não deixando com isso de esboçar certa vanglória e nem de usufruir uma associação positiva à imagem de Jobim:

O Brasil acaba de perder um exemplo de dedicação à sua cultura. Tom Jobim era brasileiro até no sobrenome e sempre soube representar a cultura de nosso país no exterior. Nosso consolo é que sua obra ficará para sempre na memória dos brasileiros e nas vidas das futuras gerações [...]. De minha parte fica a garantia de que cumprirei com todos aqueles compromissos que fizeram Tom Jobim honrar-me com seu voto. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Empresas americanas procuram demonstrar sua solidariedade em escala nacional, apresentando pêsames não apenas à família, mas ao povo brasileiro, em “A EMI Music Publishing se associa”:

A EMI Music Publishing se associa à dor do povo brasileiro pela perda irreparável de nosso maestro e compositor maior Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Apresentamos pois nossas sinceras condolências esperando que o legado deixado por nosso Tom Jobim a Terra Brasilis sirva para que todos dos brasileiros aprendam a enaltecer e valorizar a pátria que Tom tanto amou. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

A fundação Luso-Brasileira transmite os pêsames ressaltando “sentidos pêsames da fundação luso-brasileira para o desenvolvimento da língua que Antonio Carlos Jobim tão magnificamente engrandeceu”. (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

O significado de ser brasileiro e de possuir uma cultura genuinamente brasileira não poderia distanciar-se da idéia de sua língua oficial, o português. Ainda que Jobim tenha feito inúmeras versões para o inglês e até autorizado traduções em outros idiomas (fato muitas vezes mal visto como no caso da Campanha da Coca Cola em inglês), neste momento de honras fúnebres, vemos que pormenores como estes são abrandados e diminuídos. O que se exalta em primeira instância é a sua contribuição patriótica.

Na carta “As pessoas que amamos permanecem” o sentimento de patriotismo é reforçado pela frase dedicada à Jobim escrita pelo presidente da empresa de cosméticos

Natura: “Assim será com Tom Jobim, a quem nós brasileiros, gente de todo o mundo. Nossos mais profundos sentimentos. Ou como em “Esta nota triste só poderia”:

A perda do seu Tom – o Tom de todos os brasileiros – é uma dissonância para nós” e como continua a autora de “Tom Jobim”: “ser brasileiro não só seu privilégio... sou também com exarcebação!!! Trago o ‘Brasil’, na mente todo o tempo, e o ‘Rio’, dentro de meu coração!!!” (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Em “Infelizmente, por motivos profissionais”, uma conhecida cantora de rock brasileira faz homenagem semelhante: “Gostaria de expressar aqui a minha tristeza pela perda desse brasileiro tão iluminado. Perdemos o Tom, mas ganhamos sua obra para a eternidade. Fiquem em paz” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Exalta-se sua trajetória pessoal e reconhece-se em Jobim um histórico de luta pela liberdade, cuja vida é símbolo de liberdade não apenas no Brasil, mas no Chile e na América Latina. Esta repercussão da morte de Jobim origina a carta “Homenagem de um chileno” publicada na Folha de São Paulo, de 11 de dezembro de 1994:

O Brasil e a América Latina perderam a sua figura máxima da música popular moderna; Antonio Carlos Jobim. Faço esta afirmação como embaixador do Chile no Brasil, mas sobretudo como admirador da imensa obra musical de Tom Jobim. Os chilenos estão tristes como nossos irmãos brasileiros. Tom era um maestro de qualidade e alcance universal, mas comunicava a especificidade brasileira e latina.[...]. Falei do apreço que por ele sentem muitos chilenos, assim como de nosso reconhecimento à sua coerência política durante os tempos difíceis dos governos militar em seu país, a sua solidariedade com a luta pela liberdade no Chile. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Aproximadamente cinco meses depois desta carta pública, a carta “A meados do ano passado tive a honra”, a embaixada do Chile anuncia a viúva Ana Lontra Jobim a honraria da mais alta condecoração dada pelo país às autoridades e personalidades estrangeiras “em reconhecimento à sua trajetória em favor da liberdade e da solidariedade com aqueles países

que, como o Chile no passado, passaram por etapas de autoritarismo e repressão” (Acervo Jobim: documentação complementar).

Homenageado na luta pela liberdade, é recordado por um número significativo de missivistas como um pássaro e todas as alegorias associadas à liberdade e vôo livre, assim é que em “O Pássaro e um dezembro” dá título às quatro estrofes de um poema” e em outra correspondência intitulada “Pássaro Jobim” o missivista elogia:

Não sei se como samba e avião
Mas como o tempo rápido passou
E assim passastes por nós
E no céu desta cidade hás de ficar [...].
Será uma lembrança; ao ver-se, pensar-se e dizer-se
Ao vôo de uma gaivota, um parque florido, um pássaro
Cantando, livre e solto
É a natureza pura do Tom.
(Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Outros já lhe outorgam importância histórica em “Estou lhes enviando estas fotos”, ao autor declara: “Devo todo o respeito ao Maestro Tom Jobim e aos senhores a quem sempre dediquei muita admiração. Considero o Maestro personalidade histórica e um gênio musical ouço muito seus discos” (Acervo Jobim: Documentação Complementar).

Às mãos da família chega um folheto de cordel¹⁵ de autoria de Téo Macedo, fundador da Associação de repentistas poetas e escritores do Brasil que relembra a trajetória de Jobim e canta sua trajetória heróica como artista popular. Talvez nenhuma prova seja tão contundente quanto esta que o descreve em um veículo popular e artesanal ao alcance da história de Jobim.

¹⁵ A literatura de cordel é um tipo de poesia popular, originária da oralidade, e depois impressa em folhetos rústicos expostos para a venda, pendurados em cordas ou cordéis, o que deu origem a esse nome. Os folhetos são escritos em forma rimada e alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, o mesmo estilo de gravura usado nas capas. As estrofes mais comuns são as de dez, oito ou seis versos. Os autores, ou os cordelistas, recitam esses versos de forma melódica e cadenciada, acompanhados de viola.

Isto porque a literatura de cordel é reconhecida como de inestimável importância na manutenção das identidades locais e das tradições literárias regionais, contribuindo para a manutenção do folclore nacional. O cordel é também um indicador confiável quanto à popularidade, sobrevivência e nível de interesse sobre um assunto, pois é produzido para ser vendido em feiras populares e responde a uma demanda de um público que embora mais modesto, o consome avidamente. O cordel por ser apresentado em reuniões públicas em espaços populares como feiras públicas e mercados e tem um alto número de exemplares vendido e distribuído

O cordel além de sinalizar a popularidade de Antonio Carlos Jobim também demonstra a absorção de sua trajetória pelo público brasileiro e também retira a figura de Jobim do rol dos artistas consumidos apenas por uma elite econômica, mas esclarecida e intelectualizada. A homenagem culmina a percepção de Jobim como um mito e herói brasileiro, da mesma maneira que um dia a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, o homenageou-o como um notável:

Dia 25 de janeiro
Uma glória de nação
Nasceu Antonio Carlos Brasileiro
De Almeida Jobim, e então
O inventor da Bossa nova
A grande celebração

Pretendia dedicar-se a
Arquitetura, e então
Mas ficou no primeiro
Ano do curso, o cidadão
Com o tempo dedicou-se
Na musica a perfeição

Passou a ganhar a vida
com toda a satisfação
em bares a noite

Tocando com atenção
Na noite carioca
o ilustre cidadão
[...].
Sua canção mais conhecida
A grande revelação
A garota de Ipanema
Um grande sucessão
Em todo o Brasil
Também em todo o mundão

Sua mãe era dona de casa
Do colégio brasileiro, e então
De Almeida, e foi lá
Que ele teve sua atenção
Seus primeiros contatos
no piano o cidadão

Precisa-se entender
A grandeza da canção
De o amor pela Brasil
E também o seu povão
A grande massa sofrida
Que precisa proteção
[...].

1959, o ano
com toda a admiração
do francês Marcel Camus
a grande celebração
ganhou a Palma de Ouro
o ilustre cidadão

Em Nova York
ficou triste o povão
Todos artistas pensando
A perda do cidadão
Em toda a América do Norte
Em todo esse mundão

Também frisa o porta voz,
Que foi sua instituição
Que solicitou o anonimato
Na grande celebração
Dia 20 de maio, de
1991, o sucessão.

Em Tom Jobim
O ilustre cidadão
Ao salão da fama
Com toda a consagração
De compositores, na
Homenagem da canção.

São Paulo 14 de dezembro de 1994. (Acervo Jobim: Documentação Complementar)

Esta carta-folheto culmina em demonstrar os aspectos exaltados no percurso de Jobim e quais ritos e feitos permitem-lhe ser percebido como um homem heróico e representativo da brasilidade. A descrição de seu nascimento assim como o lugar de sua morte, acompanhado da lembrança de detalhes sobre a sua educação, criação afetiva, além de suas primeiras conquistas e os atributos morais e psicológicos nele exaltados são as pistas para a construção de seu mito. É igualmente importante observar que as experiências de Jobim ou a difusão de suas obras em âmbito internacional contribui para o grau maior de suas honrarias.

O caso de análise da correspondência de Antonio Carlos Jobim oferece ricas abordagens para se pensar não apenas aspectos relacionados à memória brasileira, mas também a influência definitiva da televisão na sedimentação de ídolos no Brasil associados a um sentido de nacionalidade. No caso de Jobim, é possível que além de suas qualidades inigualáveis como artista, ele represente um símbolo de valores desejáveis a ser um “bom brasileiro” e a expressão de pesar de seus fãs ou admiradores ofereça sinais de como a nação se espelha e constrói ideais a serem alcançados. É como acreditam George Kamberelis e Greg Dimiatridis em “Collectively Remembering Tupac”:

Narratives (especially cultural narratives) are centrally involved in the creation and perpetuation of remembering, especially collective remembering. This seems to be the case largely because of the unique functions of narratives, which include (a) mediating between ordinary (canonical) and exceptional (non canonical) ideas and events, (b) affirming or validating moral or ethical imperatives, (c) regulating affect, and constructing and maintaining coherent social and cultural identities. (145)

No caso de Jobim, diferentes comunidades se levantam para falar em nome de seus valores e crenças. O fato de Jobim ser um ídolo, um mito tão abrangente; permite –nos levantar hipóteses de como o mito Jobim não apenas atua, mas igualmente encarna valores e crenças caros ao conceito de nacionalidade brasileiro. O modo como estes valores são percebidos e destacados de um conjunto de atributos também deve ser investigado, pois para John Fiske em “The Cultural Economy of Fandom” fãs se constituem por duas importantes atividades: “discriminação e produtividade”. Desta forma as escolhas de textos culturais são valiosas e podem ser freqüentemente vistas como análogas e favoráveis às alianças sociais (30-49); percebidas neste capítulo na correspondência de políticos, instituições federais, comerciais e pessoas privadas.

Assim é que quando pensarmos Jobim, devemos ler em consideração a noção de estrelato e no fato de Jobim ter surgido juntamente com o surgimento da televisão no Brasil. Os grandes artistas ou “estrelas” são ligadas ao seu público apenas através da mediação e este relacionamento é mantido em termos de significação. Para o teórico Richard Dyer em Heavenly bodies “uma grande estrela é uma pessoa cujo reconhecimento ocorre por meio de diferentes textos midiáticos” (3).

Considerar as diferenças significativas de acordo com as audiências endereçadas, os aspectos da produção, os *commodities* e a tecnologia é uma opção importante em estudos mais aprofundados sobre a recepção de Antonio Carlos Jobim e o papel de seus discursos públicos, independente de sua obra artística. Nesta classificação as entrevistas, as autobiografias e as declarações públicas geradas por Jobim são parte desta complexa rede, que cria e o mantém como um ídolo, um ícone, uma celebridade. Sem excluirmos as

estratégias promocionais da indústria não apenas se concentram em criar uma estrela, mas em mantê-la, uma vez que seu sucesso se realize.

Considerando o exposto, parece que o fenômeno da resposta pública proporciona em primeira instância um senso de pertencimento e identidade que é negociável e compensador, assim como o é socialmente e psicologicamente. A idéia usual de que o público é composto de grupos de loucos ou admiradores pouco críticos parece se perder na coerência de seu discurso e na diversidade dos grupos que constróem uma resposta a obra de Jobim. Sabemos que o público atua de formas diferenciadas na indústria cultural, mas também proporciona indicadores confiáveis de discrepâncias na sociedade em termos de desigualdades e política. Como um grupo de indivíduos, eles estão envolvidos na *bricolage* de significados.

O público de Jobim em seus mais diversos é também um produtor de textos e um atento interlocutor para aqueles que possam promovê-lo a uma posição mais ativa e distinta em uma sociedade complexa. A tematização dos discursos presentes na correspondência procurou oferecer algumas respostas para a singularidade da relação Jobim e seu público favorecem a promoção de um sentido de pertencimento local individual ao mesmo tempo em que incrementa os significados sobre nacionalismo e representações de brasilidade no Brasil e no exterior. A análise da correspondência proporciona-nos mecanismos para investigar discursos, modos e experiências de afeto. O público assim como seus ídolos são elementos ativos na experimentação da subjetividade e na noção de uma coletividade e seus imaginários possíveis.

Ao fazermos o cruzamento das inferências produzidas pelo público de Jobim e o discurso da imprensa, notamos que as qualidades mais enaltecidas a respeito do trabalho e da figura de Jobim são os seus papéis como representante do Brasil no exterior; a referência às

suas origens brasileiras; a associação de sua imagem ao conceito de elegância e bom gosto, assim como sua figura como ambientalista e gênio musical.

Quanto à primeira qualidade, esta é resgatada por meio de lembranças a respeito do envolvimento do compositor com obras reverenciadas pelas culturas européias e americana verificadas primeiro na exportação vitoriosa do filme Orfeu Negro (com trilha sonora de Jobim e Vinicius de Moraes). Segundo pela gravação de “Girl from Ipanema” em inglês, sucesso de público no Exterior. Conta também a participação de Jobim no show da bossa nova em 1962, no Carnegie Hall, pontuando com isso a entrada da música brasileira no mercado consumidor americana. A atuação de Jobim como ambientalista que defendia a natureza nacional em poesia e música, é resgatada por meio da referência à sua obra e do título de suas canções. Os valores do bom gosto e da elegância são atribuídos por meio de alusões à sua biografia pessoal, por sua atuação como pianista e maestro. Constatamos que a cultura erudita representada por meio da educação musical clássica e a habilidade ao piano de Jobim são tomadas como pontos de referência para se definir status culturais.

Passa despercebido nesta amostragem da correspondência a ligação de Jobim com o pensamento de Villa-Lobos, ou mesmo as questões mais polêmicas com relação à pureza ou o caráter genuinamente nacional de suas canções. Constata-se que a imagem de Jobim passa a constituir uma “memória preciosa”¹⁶, adquirindo as feições de “memória icônica” e possibilitando a “narrativização da memória” pessoal de seus fãs. Conceitos utilizados por Jackie Stacey em “The Lost Audience: Researching Cinema History and the History of the Research”.

¹⁶ *Treasure Memory*, no original, descrito por Jackie Stacey, como um lugar que pode ser visitado, ou revisitado com regularidade; possibilitando a evasão do cotidiano e a perpetuação de utopias pessoais. *Iconic Memory* é entendida como a memória que se assemelha-se ou transmute-se em símbolos e imagens e representações simbólicas. *Narrative memory* é a narração de si próprio em relação ao tempo e espaços geográficos/ficcionais específicos.

Entretanto, quando avaliamos os ícones escolhidos para reverenciar sua pessoa, percebemos que a síntese de elementos eruditos e populares é desejada e acolhida por seus fãs: a partitura, o piano, o chapéu panamá e as cápsulas de maracujina ou mesmo os referenciais geográficos. A síntese entre diferentes *loci* sociais e culturais é também cobiçada por aqueles que buscam o reconhecimento de valores musicais e culturais pouco valorizados e que tomam partido da plasticidade da imagem de Jobim como um representante dos diferentes “Brasis”.

CONCLUSÃO

Embora Antonio Carlos Jobim proviesse da classe média, sua experiência como arranjador de música, inicialmente modesta, colocou-o numa trajetória de sucesso, semelhante às quatro crenças que formam o mito do sucesso americano: existência ordinária; persistência, aliada a trabalho árduo; sorte; e uma emergente indústria cultural, ávida por novos talentos a serem comercializados. Jobim enquadra-se neste mito.¹⁷

Jobim, mais do que uma alma sensível e poética, era fruto de uma longa escalada de aprendizado e educação. Desde muito jovem, perseverou no estudo da música com os professores Hans Joachin Koellreutter e Lúcia Branco. Jobim poderia ser apenas um erudito, mas exercitou seu talento em trabalho disciplinado e melancólico, em boates de Copacabana — Vogue, Ranchinho do Alvarenga, Bambu Bar, Tasca, Stúdio do Téo, Tudo Azul, Posto Cinco, Cantina do César, French Can-Can, Mocambo, Acapulco, Farolito e em qualquer casa noturna que pudesse oferecer a ele uma colocação como pianista, na fase por ele alcunhada de “Cubo das Trevas”.

A adolescência dourada que o inspirou transmutou-se numa vida adulta árdua. A esta adolescência anterior às dificuldades da vida — livre, amorosa, próxima ao mar, à família, às

¹⁷ (1) porque era um indivíduo comum, filho de uma professora viúva, Nilza Brasileiro de Almeida Jobim e cujo padraсто Celso Frota Pessoa tinha rendimentos modestos. A preocupação com o pagamento do aluguel e a manutenção de sua família o rondaram por anos a fio; (2) porque a nascente indústria fonográfica brasileira acabou contemplando o artista talentoso e especial que era; (3) porque, além do trabalho duro e do profissionalismo inquestionável, junto aos “maestros-mestres” como Alceo Bochino, Leo Perachi, Lyrio Panicalli Radamés Gnattali, esta vivência de “aprendiz” próximo às rádios e gravadoras proporcionaram-lhe a boa sorte de conhecer Vinícius de Moraes.

montanhas, aos amigos pescadores e aos bichos — referiu-se sempre e sem reservas por meio de entrevistas e ensaios poéticos. Neste conjunto de imagens do passado dele e do Brasil, estavam inevitavelmente presentes seus mestres, seus professores de vida. Jobim descreve-se nestas recordações como um aprendiz. Ele reverenciava seus ídolos Villa-Lobos, Ary Barroso, Pixinguinha, o quarteto de maestros da Rádio Clube, representantes da tradição musical brasileira, com o mesmo ardor que defendia a natureza de seu país. Jobim testemunha artisticamente o rito de passagem de uma nação, a partir da transferência de sua capital política e dos acenos que seus governantes fazem a um novo modo econômico.

Esta busca política de uma postura mais competitiva no “concerto das nações” econômico é representada nas artes por uma ideologia que valoriza antes o novo do que o antigo; o produto sintetizado, em detrimento do produto artesanal, ilustrativamente o samba de raiz e o samba da bossa nova, como se sugere na Introdução e no Capítulo 1.

Nas suas declarações públicas, Jobim reserva, com constância, um lugar para mencionar suas lembranças. Preserva estas memórias como um tesouro precioso, que não deve ser esquecido, como um *souvenir* a ser conhecido e valorizado. Se ele preservava, com cuidado afetuoso, essas memórias, não hesitava em olhar o Brasil contemporâneo com olhos meticolosos e de angústia. Suas memórias enfatizadas nos seus relatos, ensaios e memoriais denotam seu caráter saudosista e o sentimento de horror que a devastação cultural, econômica e geográfica trouxe à sua pátria.

Observamos que Jobim utiliza a prática do “testemunho” como exercício político e prática de “intervenção cultural”. Ele busca incessantemente o papel de agente da cultura, produzindo testemunhos que narram sobre perdas e transformações drásticas. Estes são alguns dos fatos abordados no Capítulo 3.

A obra lírica de Jobim procura iluminar os espaços nacionais — oníricos ou imaginados — que estão expressos no discurso metafórico de sua “pena e fala”. Nestes espaços, Jobim descortina personagens, musas, desejos, fronteiras ideológicas e estilísticas, sonhos e utopias, apresentando uma gramática jobiniana rica nos sentidos e na epiderme de um Brasil profundo, porque combina os seus sonhos, seu discurso e sua prática. Jobim buscou descrever a paisagem do Brasil em seus aspectos regionais específicos: o Brasil rural, o sertanejo e o litorâneo. Além disso, descreve a paisagem humana e sentimental de homens e mulheres de diferentes faixas etárias. Descortina também o perfil continental, que é enaltecido na flora e fauna brasileira e no fluir das águas de maneira literal ou conotativa, em inúmeras canções, como “Espelho das águas”, “Águas de março” e “Chovendo na roseira”, entre outras. Alude ao espaço geográfico — Sinfonia do Rio de Janeiro — e ao político e arquitetônico — Sinfonia da Alvorada —, conforme se ilustra no Capítulo 1 e 2.

O estudo da trajetória de Antonio Carlos Jobim na imprensa oferece uma multiplicidade de narrativas, cujo tratamento discursivo revela os lugares do pensar do sujeito brasileiro, em seus conflitos, dilemas e dissensões. Jobim tornou-se, na virada da década de cinquenta, uma “celebridade”, termo entendido por David Blake, em Walt Whitman and the Culture of American Celebrity, como uma ficção — “uma coleção de mitos desenhados e engendrados para consumo de um mercado ávido por textos que neles se insiram” (20).

Parece importante denotar a forma como tanto o discurso quanto a imagem de Jobim tornam-se mais contundentes e pouco casuais à medida que amadurecem e que a mídia torna-se algo bastante usual em sua vida. É como se Jobim tivesse apreendido a lidar com a fama, não apenas para se defender, mas também para comunicar sentidos caros à sua pessoa

privada. A narrativa de Jobim tornou-se mítica, porque oferece uma multiplicidade de perspectivas e delinea o nascimento de um “espaço-nação poético”.

O texto de Jobim permite vislumbrar os paradoxos nacionais e as negociações exigidas no limiar entre o público e o privado, o coletivo, o individual e o estrangeiro. Constatamos que Jobim se mostra um compositor profundamente engajado e atento ao seu tempo. A voz de Jobim, por ser tão evidenciada por sua popularidade como compositor, incita os ânimos ufanistas do país e o temor de um “acultramento” de seu pensamento por tradições exógenas ao Brasil e ao sentido de latinidade, como acompanhamos no Capítulo 4.

Embora tenha, por diversas vezes, se exaltado e angustiado com as distorções da imprensa, não escolheu o ostracismo total. O conjunto de entrevistas concedidas a revistas, jornais e livros é a evidência destas escolhas. Sabemos que a morte, tanto no caso de figuras públicas do Brasil como no exterior, neutraliza e pasteuriza aspectos negativos sobre personalidades públicas. Dentre estes aspectos, destaco os seguintes: um provável americanismo, o mercantilismo artístico, a destruição de uma tradição brasileira, o abandono às raízes musicais, a alienação poética e o descomprometimento político. Todos esses aspectos amenizados ou neutralizados após a sua morte.

Procurou-se investigar a produção de Antonio Carlos Jobim, primeiro como um fenômeno estético, avaliando-a sem lhes considerar as características, a beleza e as interações; segundo, como um fenômeno semiótico, cuja polissemia, flexibilidade e riqueza de textos remete aos diferentes públicos, tanto em tempo quanto em espaço, em efeito particularmente possibilitado pela era de reprodução mecânica e digital, que perpetua e reaproveita a obra e a imagem de um artista, mesmo depois de sua morte. Tal é o caso de Jobim, revisitado e citado nas dezenas de interpretações, regravações e alusões (na íntegra ou

incidentais) disponíveis na forma de filmes, discos, documentários e filmes. O seu legado e a sua influência se atualizam e se modificam a cada ano.

Para o público, um artista da magnitude de Jobim representa a acumulação de um capital simbólico que legitima ganhos de valores sociais e culturais, em uma visão econômica bastante afinada com o pensamento de Pierre Bourdieu (“The Aristocracy of Culture”: 11-17 e “The Titles of Cultural Nobility”: 18-63) e com o estabelecimento de hierarquias quanto ao “bom gosto”, ao “mau gosto”, à “alta-cultura” e à “baixa-cultura”. Estas noções de *high culture* e *low culture*¹⁸ são muitas vezes visíveis nas cartas que homenageiam Jobim, atribuindo-lhe as qualidades de homem elegante, educado, culto e refinado, além de substantivos que o inserem em papéis alternativos (o ecologista, o professor, o pai, o poeta, dentre outros) à figura convencional do compositor.

O fenômeno da memória é salientado brevemente no Capítulo 5, referente às cartas, em uma exemplificação da negociação dos discursos públicos com as narrativas particulares mencionadas por Jackie Stacey, em Star Gazing (63), e que permitem acompanhar os *selves* particulares dos correspondentes, relacionando idealizações e percepções de si próprios em relação à imagem de Jobim e às épocas que o glamorizaram. Neste entretempo, propomos uma abordagem histórica, não apenas evidenciando os discursos emitidos pela crítica de Jobim com relação à bossa nova, como no Capítulo 1, mas também ressaltando o comentário da imprensa e os relatos dos correspondentes, no Capítulo 5, que produzem a sua história privada, a história individual, alimentando a “história oficial”. Na construção desta história que se opõe à história oficial ou que a fomenta, considera-se a interação do texto, do contexto e do indivíduo (como produtor de percepções, representações e linguagem) dentro de um

¹⁸ Bourdieu, Pierre. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984.

contexto social e cultural específico, conforme sugerido por Janet Staiger, em “Towards a Historical Materialist Approach to Reception Studies” (79-97). Após a morte de Jobim, a escritura das cartas surge como uma oportunidade de o público materializar suas representações e sentimentos, expressando-os. Esta expressão consente presenciar o sentimento de cotidianidade e integração de Jobim ao público admirador, ao mesmo tempo em que se testemunham suas identificações e projeções.

A construção do arquivo pessoal e musical de Antonio Carlos Jobim concorre para a preservação de narrativas a respeito de sua trajetória. Simultaneamente, a configuração dos arquivos e sua manutenção oferecem pistas para outras narrativas menos hegemônicas e que repousam à margem das histórias sobre a cultura popular e o fortalecimento de uma visão predominante a respeito da identidade brasileira.

Os anos em que estive envolvida como coordenadora do acervo e depois como pesquisadora independente, possibilitaram-me testemunhar a construção de um arquivo e compreender que este não se realiza sem escolhas, preferências, exclusões e perdas, particularmente quando se transita entre os espaços da família, da imagem pública e da ênfase dos órgãos de pesquisa brasileiros.

Muitos destes acervos nascem determinados por seleções muitas vezes indiferentes à vontade de seus titulares. Este tipo de iniciativa e organização carece de maior popularização no Brasil, que ainda presencia inúmeros casos de total desrespeito com relação à memória de coletividades e indivíduos catalisadores de aspectos importantes da cultura e que agregam, com grande plasticidade, manifestações plurais de uma nação.

BIBLIOGRAFIA

- Aho, Marko. "A Career in Music: From Obscurity to Immortality." Afterlife as After Image: Understanding Posthumous Fame. New York: Peter Lang, 2005. 237- 253.
- Amorim, Marcelo da Silva. Autobiografia e autodidatismo: Graciliano Ramos e o significado de sua obra. Tese de doutorado. Chapel Hill: University of North Carolina, 2007.
- DaMatta, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Dyer, Richard. Stars. London: British Film Institute, 1998.
- Gorrese, Gisela. "Da comunicação do afeto ao afeto da comunicação: as cartas de fãs e telenovelas". Interações. Vol.VIII. N.p: Julho/Dez, 2002.
- Jenkins, Henry. "Strangers No More We Sing: Filking and the Social Construction of the Science Fiction". The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. London: Routledge, 1992. 208-236.
- Lewis, Lisa A. The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. London: Routledge, 1992.
- Bhabha, Homi. "Introduction: Narrating the Nation." Nation and Narration. Ed. Homi Bhaba. London; New York: 1990. 1-8.
- Blake, David Haven. Walt Whitman and the Culture of American Celebrity. New Haven: Yale University, 2006.
- Bordwell, David. "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures." Narrative, Apparatus and Ideology. New York: Columbia UP, 1986. 17-34.
- Bourdieu, Pierre. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984.
- Brito, Brasil Rocha. "Bossa Nova." Balanço da bossa e outras bossas. 2nd ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Britto, Paulo Henriques. "Elizabeth Bishop como mediadora cultural." Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Univercidade, 2003.
- Browne, Nick. "The Spectator in the Text: The Rethoric of Stage Coach." Narrative, Apparatus, Ideology. New York: Columbia UP, 1986. 102-119.
- Cabral, Sérgio. Antonio Carlos Jobim: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

- Cagle, Van M. "Flaunting it: Style Identity and the Social Construction." After Life as After Image: Understanding Posthumous Fame. Ed. Steve Jones and Joli Jensen. New York: Peter Lang, 2005. 31-60.
- Candido, Antonio. Formação da literatura brasileira (momentos decisivos). Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- Carvalho, Arthur. "Perdão, Tom Jobim." Jornal de Comunicação 14 de dezembro de 1994.
- Carvalho, Flávia Paula. Natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista. São Paulo: Hucitec, 2005.
- Castoriadis, Cornélius. A instituição imaginária da sociedade. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- Cezimbra, Márcia, Tessy Calado, and Tarik de Souza. "Arquiteto da utopia." Tons sobre Tom. Brasil, Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- . Tons sobre Tom. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- Dyers, Richard. "Introduction." Heavenly Bodies. 2nd ed. New York: St Martin's Press, 1986. 1-16.
- Fiske, John. "The Cultural Economy of Fandom." The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. London: Routledge, 1992. 30-49.
- Fuchs, Anne. "Towards an Ethics of Remembering the Walser Bubis Debate and the Other of Discourse." The German Quaterly 75.3. Summer (2002): 235-45.
- Galvão, Walnice. "MMPB, uma análise ideológica." Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- Gomes, Renato Cordeiro. "Bossa nova: uma nova afinação." JK, margens da modernidade. Rio de Janeiro; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Casa de Lúcio Costa, 2002.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". Representations 26, Spring Summer (1989):8-24.
- Halbwachs, Maurice. Collective Memory. 1st ed. New York: Harper & Row, 1980.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. 2nd ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- Jauss, Hans Robert. "A estética da recepção." A leitura e o leitor: textos da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 43-61.

- Jensen, Joli. "Posthumous Patsy Clines: Constructions of Identity in Hillbilly Heaven." Afterlife as After Image: Understanding Posthumous Fame. New York: Peter.Lang. 121-139.
- Jobim, Antonio Carlos, and Ana Jobim. "Brasil é pura floresta." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "E era onça mesmo." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Ema não é avestruz e onça não é tigre." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Essa coisa que Deus nos deu." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "A floresta encantada." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Homem de muitas medalhas." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Le Jardin Botanique à vol d'oiseau." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Lugar bom esta costa do Rio de Janeiro." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Para carregar uma caixa de fósforo tinha que ter licença." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Sou filho da Mata Atlântica." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "Urubu." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . "A cidade que possui uma floresta." Toda a minha obra é inspirada na Mata Atlântica: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- . Visão do paraíso. Index ed. Brasil, Rio de Janeiro: 1995.
- Jones, Steve, and Joli Jensen. "Introduction: on Fandom, Celebrity, and Mediation: Posthumous Fame." After Life as After Image: Understanding Posthumous Fame. New York: P.Lang, 2005. 17-23.

- Kamberelis, George, and Greg Dimitriadis. "Collective Remembering Tupac: The Narrative Mediation of Current Events, Cultural Histories, and Social Identities." After Life as After Image: Understanding Posthumous Fame. Ed. Joli Jensen and Steve Jones. New York: P.Lang, 2005. 145-146.
- Louzada, Filho O. C. A. "A festa da bossa: impacto, sintaxe e declínio." Revista Tempo Brasileiro 19/20 (1969).
- Lobos, Villa. Vamos atrás daquela serra, Calunga? N.p.: Naxos, 1999.
- Meedinho. "Sedia-m'eu na ermida de San Simion." 03-16-2008.
<[http://sol.sapo.pt.libproxy.lib.unc.edu/blogs/josecarreiro/archive/2007/05/24/cantiga de amigo.aspx](http://sol.sapo.pt.libproxy.lib.unc.edu/blogs/josecarreiro/archive/2007/05/24/cantiga_de_amigo.aspx)>.
- Moraes, Susana. "Vinicius de Moraes, poeta e letrista." Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Napolitano, Marcos. "Seguindo a canção": engajamento político e indústria na MPB (1959-69). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- Nitrini, Sandra. "Percursos históricos e teóricos." Literatura comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 95-159.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". Representations 26, Spring Summer (1989):8-24.
- Oliveira, Lúcia Lippi de. Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- Pitta, Danielle Perin Rocha. O imaginário e a simbologia da passagem. Vol. 14. Recife: Massangna, 1984.
- Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. Bloomington: Indiana University Research Center, 1958.
- Rocha, João César de Castro. "Nenhum Brasil existe: poesia como história cultural." Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Univercidade, 2003.
- Sant'Anna, Affonso Romano. Música popular e moderna poesia brasileira. São Paulo: Landmark, 2004.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". Representations 26, Spring Summer (1989):8-24.
- Santos, Regina Lopes dos. Brazilian Popular Music and Modernist Discourse on National Identity. Tese de doutorado. Chapel Hill: University of North Carolina, 2004.

Saroldi, Luís Carlos Moreira, and Sônia Virgínia Moreira. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Martins Fontes; Funarte, 1988.

Savigliano, Marta E. Tango and the Political Economy of Passion. Boulder: Westview Press, 1995.

Sevcenko, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Sousa, Gabriel Soares. Notícia do Brasil. Vol. 2. São Paulo: Martins, n.d.

Staiger, Janet. “Reception Studies in Other Disciplines.” Interpreting Films. Princeton, New Jersey: UP, 1992.

---. “The Use-Value of Reception Studies.” Interpreting Films. New Jersey: UP, 1992.

---. “Towards a Historical Materialist Approach to Reception Studies”. Interpreting Films. Princeton, New Jersey: UP, 1992. 79-97.

Tinhorão, José Ramos. Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

Tinhorão, José Ramos. O samba agora vai: a farsa da música. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

---. Música popular: um tema em debate. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

---. O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior. São Paulo: JCM Editores, 1969.

---. Pequena história da música popular. 6th ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

Veloso, Caetano. “Primeira feira de balanço.” Alegria, alegria. Rio de Janeiro: Pedra Q’ Ronca, 1977.

---. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Versiani, Daniela Beccacia. Autoetnografias: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

Cartas organizadas pelo Instituto Antonio Carlos Jobim (Série Documentação Complementar)

Deus que coisa mais triste. carta ed. n.p., n.d.

Embaixada do Chile. A meados do ano passado. carta ed. n.p., n.p.

A EMI Music Publishing se associa. carta ed. n.p., n.d.

Estou lhes enviando estas fotos. carta ed. n.p., n.p.

Eu gostava do Tom porque ele gostava. carta ed. n.p., n.d.

Fui sempre apaixonada por música. carta ed. n.p., n.p.

Cardoso, Fernando Henrique. O Brasil acaba de perder. carta ed. n.p., n.d.

Hotel Copacabana Palace. Agradecemos imensamente. carta ed. n.p., n.d.

I was greatly saddened. carta ed. n.p., n.p.

Infelizmente por motivos profissionais. carta ed., n.p.

A iniciativa desta missa. carta ed. New York, 1994.

It was with great sadness. carta ed. n.p., n.p.

Jardim Botânico, rua Sara Vilela. carta ed. n.p., n.d.

Amiga Ana Lontra. carta ed. n.p., n.d.

Ao Tom Jobim. n.p., n.d.

As pessoas que amamos. carta ed. n.p., n.d.

Através do presente queremos enviar. carta ed. n.p., n.p.

Não poderia deixar de dizer-te. carta ed. n.p., n.d.

Meu nome é. carta ed. n.p., n.d.

Morreu o Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. carta ed. n.p., n.d.

O Pássaro e um dezembro. n.p., n.d.

O Pessoal aqui em casa era completamente fã do Tom. carta ed. n.p., n.d.

O Rio do Tom. carta ed. n.p., n.d.

Nós não nos conhecemos. carta ed. n.p., n.d.

Os grandes homens se vão e despertam. carta ed. n.p., n.d.

Pai companheiro de todas as horas. n.p., n.d.

Pássaro Jobim. carta ed. n.p., n.d.

Please accept my sincere condolences. carta ed. n.p., n.d.

Please, accept my simpathy. carta ed. n.p., n.d.

Saudades do Tonzim. carta ed. n.p., n.d.

Sou apenas mais um nessa multidão. carta ed. n.p., n.d.

Sou um músico amador que. carta ed. n.p., n.d.

Sou uma pessoa que gosta de escrever contos. carta ed. n.p., n.d.

Sua música passou por Ipanema. carta ed.

Vai. carta ed. n.p., n.d.

Você não me conhece porém me sinto com a liberdade de escrever. carta ed. n.p., n.d.

Tom Passarinho maior que. carta ed. n.p., n.d.

To Malu. carta ed. n.p., n.d.

Tom Jobim. carta ed. n.p., n.d.

Lamento perda irreparável. carta ed. n.p., n.d.

Junto mensagem, sentido pêsames. carta ed. n.p., n.d.

Boêmio bissexto, hoje aposentado. carta ed. n.p., n.d.

A Comissão do Direito Ambiental da Ordem dos Advogados do Brasil. carta ed. n.p., n.d.

Cumpre-me pelo presente. carta ed. n.p., n.d.

Artigos de jornal e revista organizados pelo Instituto Antonio Carlos Jobim (Série Imprensa)

Albuquerque, João Luiz. “Enciclopédia Almanaque: Tom Jobim.”

Bôscoli, Ronaldo. “Tom Jobim, se precisar, faço até rock.” Revista Manchete 1985.

Veríssimo, Luís F. “O Tom.” Jornal do Brasil 10 de dezembro de 1994.

Gonzalez, Fernando. “Prelude: A Poet of Pop.” Jazziz, Art for your Ears: The Girl from Ipanema May, 2004 2004: 14-5.

Drummond, Roberto. “Adeus a Tom Jobim.” Hoje em dia 11 de dezembro de 1994 1994.

---. “Um Brasileiro do Almeida.” dezembro de 1972.

Cunha, Ari. “Tom canta Brasília.” Correio Brasiliense 11 de dezembro de 1994, sec. Ari Cunha: visto, lido e ouvido.

Fonseca, Celso, et al. “Tom maior no céu.” Revista Istoé 11 de dezembro de 1994.

“Triste é viver sem Tom Jobim.” Revista Veja 14 de dezembro de 1994.

Cony, Carlos H. “Um jardim para Tom.” Folha de São Paulo 12 de dezembro de 1994.

“Mangueira e Tom Jobim lançam o disco com samba e feijoada.” O Dia 21 de dezembro de 1991.

Carvalho, Tânia. “O Fascinante Tom Jobim: um poeta com saudade do ipsilone.” Revista Criativa n.d.

Castello, José. “Um maestro que soube reger o Brasil.” O Estado de São Paulo 13 de dezembro de 1994 1994, sec. Caderno 2.

Castelo, José. “Regional sem exotismo.” Revista Istoé 1 de maio de 1985.

Amado, Jorge. “Ai Tom”. Folha de São Paulo 1994.

Bloch, Adolpho. “Vinicius de Moraes tropical: A vida romântica de um poeta.” Revista Manchete 1975.

“O dom de ser Tom.” Revista Veja n.d.

“Orfeu da Conceição: nova etapa na história do teatro brasileiro.” Última hora 26 de setembro de 1956.

Prates, Clóvis. “O passarinho voou.” Hoje em dia 10 de dezembro de 1994, sec. Dentro da Tevê.

Queiroz, Raquel de. “Águas de março.” Última hora 23 de março de 1973.

Ribeiro, João U. “Tom.” Jornal A tarde 18 de dezembro de 1994.

Silva, Walter. “Tom Jobim: a última entrevista.” Revista Qualis 30 de novembro de 1994.

Souza, Tarik de. “O Universalismo com sotaque de Tom Jobim.” Jornal do Brasil sexta-feira, 19 de abril de 1985.

Stuart, Troup. Newsday Thursday, March 28 1985.

Távola, Artur da. “Saudades do Tom Jobim.” O Dia 20 de dezembro de 1994.

“Tom Jobim.” O Estado de Santa Catarina 10 de dezembro de 1994.

“Tom Jobim.” Diário da Serra 12 de dezembro de 1994, sec. Opinião.

“Tom maestro meio descabelado.” 27 de setembro de 1957 n.d.

“Trinta anos depois”. Revista Exame Vip 2 de outubro de 1991.

Vita, Rachel. “Memórias num chapéu de palha.” O Dia 14 de dezembro de 1994.

Wanderley, Indalécio. Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Tom e Ary Barroso. n.p.; n.p.

Camargo, Aspásia. “Brasil grande: a voz do Rio, a voz do mundo.” Jornal do Brasil 11 de dezembro de 1994, sec. Coluna Opinião.

Cambara, Isa. “Tom entre Terra Brasilis e os States.” Folha de São Paulo 1980, sec. Ilustrada.

Lennard, Magda. “Jobim na intimidade.” Diário da tarde quarta-feira, 3 de setembro de 1986, sec. Caderno 2.

Cezimbra, Márcia. “O Tom maior do samba: Jobim faz show na quadra para ajudar a Mangueira.” Jornal do Brasil 7 de novembro de 1991, sec. Caderno B.

Lessa, Elsie. “Canção do amor demais.” n.d.

Levy, Marcelo. “23 Anos depois, Tom reencontra o sucesso no Carnegie Hall de NY.” Revista Manchete 13 de abril de 1985.

Lopes, Timóteo. “O vôo do maestro: Tom alcança fase mais produtiva de sua carreira.” Revista Istoé 30 de maio de 1987.

“Mestre Tom na estrada.” AFINAL 20 de outubro de 1985.

---. “O Maestro Antonio Carlos Jobim: a música é uma só.” Quinzenário Paratodos n.d.

Mourão, Antônio. “Tom, passarinho brasileiro.” O povo 11 de dezembro de 1994.

Munõz, Heraldo. “Homenagem de um chileno.” Folha de São Paulo 11 de dezembro de 1994.

Discografia

---. Sinfonia do Rio de Janeiro. Continental, 1954.

Filmes

Deus e o diabo na terra do sol. Dir. Rocha, Glauber, 1964.

Terra em transe. Dir. Rocha, Glauber, 1967.

Orfeu negro. Dir. Camus, Marcel, 1959.

Fotografias

Jobim, Ana. Tom e Mangueira. Instituto Antonio Carlos Jobim, 1991.

Arquivo da família. Tom no Jardim Botânico. N.p: n.p, n.d.

---. Tom, Juscelino Kubstcheck, Oscar Niemeyer, e políticos. N.p: n.p, n.d.

---. Tom e Vinicius de Moraes. N.p: n.p, n.d.

Folha Imagem. Tom. N.p: n.p, n.d.

Letras de música

---. “Águas de março”. Phillips, 1972.

---. “Ana Luíza”. 03-16-2008.
http://www2.uol.com.br/tomjobim/ml_espelho_das_aguas.htm.

- . “Ângela”. Columbia Recording Studios, 1976.
- . “Anos dourados”. Verve, 1987.
- . “Bebel”. Verve, 1987.
- . “Borzegum”. Verve, n.d.
- . “Chansong”. Polygram, 1987.
- . “Chovendo na roseira”. Phillips, 1974.
- . “Corcovado”. Odeon, 1960.
- . “Espelho das águas”. 03-16-2008
http://www2.uol.com.br/tomjobim/ml_espelho_das_aguas.htm.
- . “Falando de amor”. Warner Archives, 1980.
- . “Fotografia”. Odeon, 1959.
- . “Lígia”, 1972. 03-16-2008.
http://www2.uol.com.br/tomjobim/ml_espelho_das_aguas.htm.
- . “Passarim”. Verve, 1987.
- . “Pato preto”. Columbia, 1994.
- . “Querida”, 1991. http://www2.uol.com.br/tomjobim/ml_espelho_das_aguas.htm.
- . “Samba da Maria Luíza”. Columbia, 1994.
- . “Samba do avião”. Warner, 1964.
- . “Garota de Ipanema”. CTI, 1970.
- . “Two Kites”. Warner Archives, 1980.
- . “Wave”. A&M Records, 1968.
- . “Garota de Ipanema”. CTI, 1970.

Manuscritos organizados pelo Instituto Antonio Carlos Jobim (Série Produção Intelectual)

Jobim, Antonio Carlos. Setembro, sertão no estio. Memoir ed. n.p., n.d.

---. Da onça na água está na hora de beber. Poem. Ed.

---. Fome. Rio de Janeiro. Essay. Ed. n.p., n.d.

---. Manhattan. Essay ed. n.p., n.d.

---. Você tem que tomar conhecimento do Brasil. Memoir ed. n.p., n.d.

---. In the Late Oligocene. Essay. ed. n.p., n.d.

---. Bossa nova. Memoir ed. n.p., n.d.

---. O baixo rebaixado. Chronicle ed.

---. Bela manhã de sol. Poem ed. n.p.: n.d.

---. Chapadão. Poem ed. N.p, nd.