

LUCAS JURADO TAONI

**RIO DE JANEIRO QUE EU SEMPRE HEI DE AMAR (1954):
cidade e música**

ASSIS

2017

LUCAS JURADO TAONI

**RIO DE JANEIRO QUE EU SEMPRE HEI DE AMAR (1954):
cidade e música**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador(a): Fabiana Lopes da Cunha

Bolsista: CAPES

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Taoni, Lucas Jurado
T171r Rio de janeiro que eu sempre hei de amar: cidade e
música / Lucas Jurado Taoni. Assis, 2017.
201 p. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Dra. Fabiana Lopes da Cunha

1. Rio de Janeiro (RJ). 2. Jobim, Tom – 1927-1994. 3.
Blanco, Billy – 1924-2011. 4. Música brasileira. I. Título.

CDD 981.08

LUCAS JURADO TAONI

RIO DE JANEIRO QUE EU SEMPRE HEI DE AMAR
(1954): cidade e música

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em HISTÓRIA (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: 01/12/2017

COMISSÃO EXAMINADORA:



Presidente: Profa. Dra. Fabiana Lopes da Cunha - UNESP/ASSIS

Membros: Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia - UNESP/FRANCA



Prof. Dr. Aureo Busetto - UNESP/ASSIS

Humildemente, à Fabiana Lopes da Cunha: orientadora, amiga e inspiração.

À Maria Helena Taoni Xavier (in memoriam), minha Tia Lena: espirituosa e guerreira.

AGRADECIMENTOS

À minha grande família, mas, especialmente, ao pessoal lá de casa. Meus pais, Luiz e Elisa, pelo apoio e amor incondicional. Meus irmãos, Cristian e Vinícius, pelo nosso imensurável afeto. À tia Neide, porto seguro de sabedoria e sublimidade para todas as horas. Agradeço também todo pessoal do Tio Silvio, do “Sirvão”, pelo carinho que eles têm por mim, família que eu admiro, frequente e amo profundamente.

Aos grandes professores que instruíram-me nesse processo. Fabiana Lopes da Cunha, que pacientemente vem me ensinando coisas valiosas desde 2009. Toninho Breves, violonista que conseguiu fazer minha relação com a música dar um salto qualitativo. Milton Carlos Costa, que em 2015 ofereceu um curso maravilhoso de Teoria e Método e me abriu a cabeça. Tânia da Costa Garcia, organizadora do evento acadêmico mais bonito que eu já vi, e também pelas contribuições a esta pesquisa desde o momento da sua qualificação. Áureo Busetto, também por ter ajudado a me achar enquanto a pesquisa pouco fluía. Benedito Valdir Taoni, meu avô erudito, professor e alfabetizador de lavradores, nele permanentemente busco a inspiração para ser um professor melhor.

Aos amigos verdadeiros. Matheus Germino, o “Rambo”, amigo que sempre me ajudou com a bibliografia historiográfica. Henrique Teodoro, companheiro de sala de aula e de profissão. Leonardo Ladislau, amigo que me ensinou as cadências harmônicas do samba e me ajudou a vencer a timidez dos palcos. Bruce Mota, que detesta Tom Jobim e todo o resto da música popular brasileira, e mesmo assim fez uma diferença gigante na minha vida. Priscilla Santos, a Pri, amiga, filósofa, crítica que só ela, e um doce de pessoa.

À minha companheira, Cíntia Bueno, a “Bê”, que me socorreu todas as vezes que a angústia era maior do que a vontade de continuar trabalhando.

A todos os funcionários da Pós-Graduação, pois, me ajudaram repetidas vezes quando não pude cumprir prazos e quando me atrapalhei com as burocracias institucionais

À CAPES que me concedeu uma bolsa de estudos de 24 meses, dinheiro indispensável para que essa pesquisa acontecesse.

TAONI, Lucas Jurado. **Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar (1954): cidade e música**. 2017. Dissertação de Mestrado Acadêmico em História. – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

A música, desde pelo menos meados do século XIX, cumpriu um importante papel para a organização simbólica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, qual seja, ajudar a construir sua identidade, sua versão comunitária a ser consagrada. Nesse sentido, é sintomático observar que o rótulo histórico de “Cidade Maravilhosa” é, na verdade, trecho de uma marchinha carnavalesca, de autoria de André Filho (1934). Assim, esta dissertação de mestrado aborda uma continuidade desta tradição identitária, a partir de análises da fonte “Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954), autoria de Billy Blanco e Tom Jobim, no sentido de entendê-la no seu contexto e refletir sobre suas mensagens.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Sinfonia do Rio de Janeiro; Billy Blanco e Tom Jobim.

TAONI, Lucas Jurado. **Rio de Janeiro that I always will love (1954): city and music.** 2017. Dissertation (Masters in History). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2017.

ABSTRACT

The music, since at least the mid-nineteenth century, has played an important role in the symbolic organization of the city of São Sebastião do Rio de Janeiro, which is to help build its identity, its community version to be consecrated. In this sense, it is symptomatic to observe that the historical label of "Cidade Maravilhosa" is, in fact, an excerpt from a carnival music, by André Filho (1934). So, this master's thesis addresses a continuity of this identity tradition, based on the analysis of the source "Sinfonia do Rio de Janeiro" (1954), written by Billy Blanco and Tom Jobim, in order to understand it in its context and to reflect on your messages.

Keywords: Rio de Janeiro; Sinfonia do Rio de Janeiro; Billy Blanco e Tom Jobim.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Contorno melódico de “Garota de Ipanema”	p.40
Imagem 2	Desenho das figuras musicais	p. 41
Imagem 3	Transcrição semiótica da melodia de “Garota de Ipanema”	p. 41
Imagem 4	Transcrição semiótica da melodia de “Águas de Março”	p. 58
Imagem 5	Primeira edição da partitura da marcha Cidade Maravilhosa	p. 63
Imagem 6	Capa do “Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical”	p. 68
Imagem 7	Elemento melódico-poético central da SRJ	p. 74
Imagem 8	Fotografia do ensaio da SRJ	p. 81
Imagem 9	Capa do <i>LP</i> da SRJ	p. 88
Imagem 10	Contra-capas do <i>LP</i> da SRJ	p. 89
Imagem 11	Partitura do tema melódico-poético central de Billy Blanco	p. 91
Imagem 12	Transcrição semiótica do tema central de Billy Blanco	p. 92 e 103
Imagem 13	Trecho da partitura do movimento <i>Abertura</i>	p. 99
Imagem 14	Transcrição semiótica dos versos do movimento <i>Abertura</i>	p. 100
Imagem 15	Continuação da partitura do movimento <i>Abertura</i>	p. 101
Imagem 16	Transcrição semiótica da continuação do movimento <i>Abertura</i>	p.102

Imagem 17	Partitura do pingo de chuva no movimento <i>Abertura</i>	p. 108
Imagem 18	Efeitos rítmicos colocados no movimento <i>Coisas do dia</i>	p. 118
Imagem 19	Partitura de versos do movimento <i>Coisas do dia - 1</i>	p. 119
Imagem 20	Transcrição semiótica do movimento <i>Coisas do dia - 1</i>	p. 119
Imagem 21	Partitura de versos do movimento <i>Coisas do dia - 2</i>	p. 120
Imagem 22	Transcrição semiótica do movimento <i>Coisas do dia - 2</i>	p. 120
Imagem 23	Sons do trem em figuras musicais	p. 123
Imagem 24	Trabalhadores no trem da EFCB	p. 125
Imagem 25	Partitura de <i>Matei-me no trabalho</i>	p. 145
Imagem 26	Transcrição semiótica de <i>Matei-me no trabalho</i>	p. 145
Imagem 27	Fotografia da Zona Sul (<i>circa</i> 1950)	p. 151
Imagem 28	Partitura do movimento <i>Noites do Rio</i>	p. 153
Imagem 29	Partitura dos verso “nova esperança”	p. 159
Imagem 30	Partitura do movimento <i>O mar - 1</i>	p. 160
Imagem 31	Partitura do movimento <i>O mar - 2</i>	p. 160
Imagem 32	Transcrição semiótica do movimento <i>O mar - 2</i>	p. 161
Imagem 33	Partitura do movimento <i>O mar - 3</i>	p. 163
Imagem 34	Transcrição semiótica do movimento <i>O mar - 3</i>	p. 164
Imagem 35	Fotografia da Zona Sul (tirada do morro dos Dois Irmãos)	p. 168
Imagem 36	Mapa logístico do Rio de Janeiro (1965)	p. 169
Imagem 37	Fotografia de Copacabana (1910)	p. 172

Imagem 38	Partitura do movimento <i>A montanha</i>	p. 175
Imagem 39	Transcrição semiótica do movimento <i>A montanha</i>	p. 175
Imagem 40	Partitura do movimento <i>Samba do amanhã</i>	p. 183
Imagem 41	Transcrição do movimento <i>Samba do amanhã</i> (com destaque)	p. 185
Imagem 42	Fotografia de Tom Jobim e Thereza Hernany no apartamento da Rua Nascimento Silva, 107	p.191

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1: Ilm - V7 - I	21
Prelúdio	21
Intermezzo	23
Chorus	28
CAPÍTULO 2: IRMÃOS SIAMESES	59
Identidade e música no Rio de Janeiro: origens e evidências	59
A vida é a arte do encontro	71
Sinfonia popular em tempo de samba	86
Capítulo 3 - O TONALISMO ÀS AVESSAS: IDENTIDADE E CRÍTICA	97
Nem tudo é progresso: <i>Abertura e Coisas do dia</i>	97
O Rio jobiniano	135
O ovo da serpente: Zona Sul e Zona Norte	142
Utopia e consagração: o <i>Samba do amanhã</i>	182
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	201

INTRODUÇÃO

[...] Pelo seu amplo alcance social e sua capacidade extraordinária para ultrapassar fronteiras, fossem culturais, religiosas ou sociais, a música popular, tal como canalizada pelos novos meios de comunicação, se tornou desde cedo uma espécie de língua franca e termômetro emocional das grandes cidades.¹

A epígrafe acima, do imortal Nicolau Sevcenko², resume bem o espírito e a história desta modesta dissertação, toda ela embasada na premissa de que há uma fértil inextricabilidade entre a música e a cidade.

A ideia de investigar algumas características simbólicas e materiais da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro por intermédio da linguagem musical nos é familiar desde, pelo menos, o início de 2011, e de lá pra cá sofreu modificações sensíveis no que diz respeito a escolha dos ângulos possíveis para fazê-lo. Espalhafatoso em um primeiro momento, este projeto surgiu em meio a uma crise existencial, enquanto cursava a graduação de Geografia (UNESP - Campus de Ourinhos) e as disciplinas invariavelmente me inclinavam à contemplar o mundo pela técnica - climatologia, geomorfologia, geoprocessamento, sensoriamento remoto e etc.-, na mesma medida em que o cotidiano na universidade revelava-se tedioso e a perspectiva da desistência latente, para, então, insistir em um sonho muito mais antigo e encantador, trabalhar com a música.

A única saída para aquela situação insólita me pareceu, *a priori*, verificar se não era possível articular certos elementos da História do Pensamento Geográfico com a música e, assim, driblar a chateza das disciplinas piamente técnicas, construindo uma

¹ SEVCENKO, 2004: p. 111.

² Idem.

rotina de leituras e imersão bibliográfica à parte do que convencionalmente o meu curso de graduação poderia oferecer. Com essa pretensão fui à procura, então, da única historiadora do campus, também musicista profissional, a Profa. Dra. Fabiana Lopes da Cunha. Surpreendentemente, para mim, a Fabiana não apenas confirmou a possibilidade de eu realizar o que antes me parecia um certo delírio, como indicou a primeira bibliografia que com a música realizava interfaces criativas e instigantes: Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Tânia da Costa Garcia, Cacá Machado, José Miguel Wisnik, Arnaldo Daraya Contier, Walter Garcia e Luiz Tatit foram os primeiros que eu li, e foi amor à primeira vista.

Meses depois, no mesmo 2011, assisti o I Colóquio Internacional de História e Música, organizado pela professora Tânia da Costa Garcia e realizado na UNESP (Faculdade de Ciências Humanas e Sociais do Campus de Franca). A experiência de entrar em contato, mesmo que passivamente, com alguns daqueles autores que pude conhecer pela literatura, adensou a percepção de que este caminho de pesquisa poderia ser uma boa escolha. Havia, naquelas palestras, um encantamento que entremeava as músicas analisadas, as conexões construídas entre historiografia e arte, a variedade temática e metodológica, e resolvi sorvê-lo.

Neste ínterim, ainda, me apaixonei concomitantemente por dois homens: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom, e o unânime Nicolau Sevcenko. Era extasiante ler tudo o que o Nicolau escreveu, ao passo que as suas interpretações das grandes cidades brasileiras, costurando-as às expressões culturais e sociais mais diversas, tinham o poder de me fazer rememorar a estonteante e complexa pluralidade social e espacial que eu notei vivendo grande parte da minha infância em São Paulo. E o Tom, por outro lado, encantava-me pela leveza e originalidade das suas composições, especialmente as do período Bossa-Nova, repertório que me levou ao aprimoramento técnico que hoje me permite transitar com alguma liberdade na

execução de harmonias do cancionero nacional. A partir dos dois, Nicolau e Tom, formou-se o embrião da ideia que, nesta dissertação, procurei investigar: como se dá a relação entre a música jobiniana e a cidade do Rio de Janeiro?

Para realizá-la não pude abrir mão da minha visão de Geógrafo, pois, isso consumiu cinco anos da minha formação profissional, e por isso autores tradicionais do pensamento geográfico aparecerão no decorrer do texto: Aziz Nacib Ab'Saber, Pedro Pinchas Geiger, Yi-Fu Tuan, Maurício de Almeida Abreu e Jurandyr Ross, sobretudo. Todavia, desde que tornou-se óbvia a minha opção de mudar para a História, porque fiz todas as disciplinas suplementares da graduação na História (História da Cultura, História da África, História Contemporânea e Antropologia), há no que penso e escrevo uma procura em conectar os dois lados, afinal, o espaço geográfico não se forma senão ao longo do tempo histórico, e a materialidade histórica não se expressa em outro lugar senão nas marcas do espaço geográfico, tipo de amálgama que mais tarde fui descobrir ser originariamente braudeliano.

No início do segundo semestre de 2015, quando ingressei no programa de mestrado em História do Programa de Pós-Graduação da UNESP (Faculdade de Ciências e Letras de Assis), esta pesquisa era intitulada de “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar: cidade e composição jobiniana (1958-1964)”, de modo que o nosso objetivo era analisar como o repertório jobiniano, em parceria com Vinícius de Moraes, João Gilberto e Newton Mendonça, sobretudo, tinha conseguido fabricar uma versão otimista e solar para a Zona Sul do Rio de Janeiro, até cair em ostracismo a partir do Golpe de Estado de 1 de abril de 1964. Infelizmente, esse primeiro projeto mostrou-se incompatível com o tempo que disporíamos para a pesquisa, por causa do grande recorte temporal que fizemos, bem como o expressivo número de álbuns e de músicas que poderíamos lançar mão durante as análises do repertório.

A mudança impôs-se. Primeiro, escolhemos trabalhar com apenas um álbum, o LP “Sinfonia do Rio de Janeiro” e, conseqüentemente, também podemos reduzir o recorte temporal para um ano, 1954. A escolha desse álbum justifica-se porque ele é o primeiro registro fonográfico de Jobim, em parceria com o compositor paraense Billy Blanco, e nele encontramos características estéticas e identitárias que, posteriormente, comporiam o *ethos* da Bossa-Nova, um dos estilos de execução do samba segundo Arthur de Távora³, alterando-o em vários níveis (narrativo, melódico, timbrístico e harmônico).

Além da Sinfonia do Rio de Janeiro ser o registro fonográfico inaugural dos dois compositores, Tom Jobim e Billy Blanco, nos chamou muito a atenção também a variedade de considerações que Sinfonia do Rio de Janeiro faz sobre a cidade, bem como a história da sua gravação alguns meses depois do suicídio de Getúlio Vargas em 24 de Agosto de 1954. O trabalho, assim, mudou de escopo e de título, transformando-se em “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar (1954): cidade e música”. Por enquanto, a historiografia não se debruçou muito sobre essa fonte, de modo que os trabalhos sobre o legado jobiniano quase sempre iniciam-se a partir do encontro histórico entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes na composição das músicas que seriam a trilha sonora da revolucionária peça teatral “Orfeu da Conceição” (1956).

A dissertação, assim, divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Ilm - V7 - I”, aborda algumas possibilidades teóricas e metodológicas de pesquisa no campo de História e Música. Tradicionalmente, dissertações de mestrado tratam este primeiro ensaio como um estado da arte, o que não nos parece o mais adequado para

³ Em depoimento para o filme-documentário “Coisa mais linda: Histórias e casos da Bossa-Nova”, dirigido por Paulo Thiago: “Eu acho que a bossa nova era um estilo, mas ela não revoluciona nada. De fato ela toma alguns acordes do jazz, principalmente do jazz branco, e toma alguns acordes impressionistas. Ela não rompe com os cânones da harmonia, ela apenas moderniza. Agora, eu discordo de quem diz que ela é jazz, por causa do ritmo. Ela manteve o ritmo do samba apenas modificando uma síncope.”

esta dissertação, pois, no Brasil desde a década de 1990 pelo menos que esta área está em franca expansão, e o que produzimos evidentemente não deu conta de fazer um balanço completo da historiografia da música⁴.

Este capítulo de abertura, para mim, funcionou para eu poder minimamente me situar no campo historiográfico e tentar entender a particularidade do olhar dos historiadores sobre os seus objetos de estudo, dentre eles a música. Foi de grande valia escrevê-lo, pois, ele traz um rol de leituras que pude fazer enquanto cursei as disciplinas de Teoria e Método ministrada pelo Prof. Dr. Milton Carlos Costa, Seminários de Pesquisa ministrada pela Prof. Dra. Fabiana Lopes da Cunha, e História e Cultura ministrada pelo Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha. Isto é, o capítulo de abertura desta dissertação procura mostrar a minha tentativa de aos poucos entrar no campo da História e adquirir o olhar, a leitura e a escrita historiográfica. Por isso, no início aparecerão citações à pensadores e historiadores canônicos para, depois, nos atermos àqueles que contribuíram, cada um à sua maneira, com a pesquisa de História e Música: Luiz Tatit, Tânia da Costa Garcia e David Treece, respectivamente.

O segundo capítulo, intitulado “Irmãos-siameses”, procura defender a ideia de que no caso da cidade do Rio de Janeiro houve, desde pelo menos meados do século XIX, a adoção da música popular enquanto linguagem poderosa para a fabricação da identidade da cidade. Para isso, nos valem de duas grandes expressões da música popular do Rio de Janeiro (o *Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical* e a antológica marchinha carnavalesca *Cidade Maravilhosa*), além de uma discussão teórica do papel que a arte cumpre na construção das cidades. Essa escolha de abordagem foi feita

⁴ Obra de especialista que se propõe a isso: BAIA, Silvano. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

porque entendemos que a Sinfonia do Rio de Janeiro é um tipo de composição que dá continuidade à uma tradição carioca de invenção identitária por intermédio da música popular.

Este capítulo enquadra também o início da discussão sobre a fonte da nossa pesquisa, a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), no sentido de procurar entendê-la dentro do seu contexto, bem como analisar brevemente as contradições e as motivações que viabilizaram o seu registro fonográfico no luxuoso formato de *Long Playing*, pela eminente Gravadora Continental, embora os seus compositores fossem completamente anônimos, desconhecedores do sucesso radiofônico, aquela altura dominado por um elenco de vozes e instrumentistas diferente, como Elizeth Cardoso, Lúcio Alves, Dick Farney e, Emilinha Borba.

O terceiro e último capítulo, *Tonalismo às avessas*, dedica-se inteiramente à análise da fonte. Durante todo este capítulo tivemos a preocupação de perscrutar na Sinfonia do Rio de Janeiro significados plurais acerca da história do Rio de Janeiro, bem como de transcrever o conteúdo das partituras para uma linguagem muito mais palatável - as transcrições semióticas que seguem o modelo de TATIT (1987) - no sentido de que todos consigam ler o trabalho, vencendo a barreira técnica das partituras. É óbvio que no exercício da transcrição grande parte dos elementos inscritos da pauta formal perdem-se, como a duração exata das notas ou a intensidade da melodia, assim como elementos outros da estética musical não estão nem nas partituras, como a interpretação e a *performance*. Reconhecemos, desde logo, os limites da metodologia que adotamos, embora tenhamos nos esforçado para corroborar as análises com dados imagéticos e fotográficos, e, assim, inserir um elemento a mais, o elemento paisagístico musicalizado por Blanco e Jobim.

Enfim, retomando aquele historiador brasileiro/ucraniano que mudou a minha vida, este trabalho é uma tentativa de demonstrar que a música popular do Rio de Janeiro, pela sua habilidade de transgredir barreiras e incorporar um complexo cabedal de informações, é um fidedigno termômetro indicador das grandes questões urbanas do seu tempo.

Capítulo 1: IIm - V7 - I⁵

Prelúdio

Já é sabido e bem aceito, pelo menos desde o início da contribuição dos *Annales* (1929)⁶, que os interessados em reconstruir e, às vezes, analisar o passado se empenham em um fazer híbrido. Historiadores comumente usufruem do repertório conceitual de outrem e tomam de empréstimo os objetos de estudo das áreas afins, articulação tão habitual que não leva à descaracterização do olhar historiográfico. Este fazer plural que habitualmente transpassa as fronteiras e as grades disciplinares tem a ver com uma especificidade que é historiográfica e que foi configurada e apropriada entre os séculos XIX e início do XX. Podemos compreender que a natureza ampla da disciplina - preservada ao longo do último século a partir do abrandamento, às vezes mal sucedido, de conflitos epistêmicos e ideológicos⁷ - é decorrente de um esforço paradigmático de imbricar o papel que a História ocupou no desenvolvimento das sociedades, que é o da construção da memória social, na inserção compulsória das humanidades no rol das ciências, levando os historiadores às alçadas da análise

⁵ Evolução harmônica muito característica da música popular brasileira. Originária, provavelmente, nos últimos séculos da Alta Idade Média para sustentar os volteios melódicos das músicas modais (nome que faz referência à origem grega, aos sete "modos gregos"), cantadas e tocadas, a evolução harmônica IIm - V7 - I (intervalos: segundo acorde com a terça menor, seguida do quinto intervalo com a sétima dominante, que termina na conclusão do primeiro grau, ou grau tônico, antes de retornar novamente, e incessantemente, para o segundo acorde com terça menor) atravessou a modernidade, chegou à contemporaneidade, e ainda compõe uma espécie de gramática musical que dá sustentação sonora às melodias mais simples e também às mais elaboradas como por exemplo, de um Miles Davis. O IIm - V7 - I em termos harmônicos, sobreposição de notas e construção de lógicas musicais a partir de acordes, é uma das estruturas mais elementares que existem para quaisquer músicos. Dessa forma, o título desse capítulo diz respeito a algumas questões básicas para os interessados em História e Música e História da Música, respondendo para quais finalidades servem e como podemos tentar fazê-las.

⁶ BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia; tradução de Nilo Odalia. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

⁷ DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos annales à nova história. São Paulo: editora da Unicamp, 1994.

temporal, fontes textuais, imagéticas, imateriais e sua arguição, pontos de vista socialmente variados e, às vezes, recortes temporais mais modestos substituindo os grandes recortes temporais das escolas clássicas⁸, todo um conjunto novas diretrizes que repaginaram os pontos de vista da História formando, assim, uma História Cultural⁹.

Da patente reorganização material e ideológica do mundo no desenvolvimento do longo século XIX¹⁰ marcada, entre outras coisas, pelo grave acirramento das desigualdades sociais, formação dos Estados-Nação, alastramento das cidades, progresso do êxodo rural, novas modalidades de exclusão espacial, expansão política, econômica e simbólica do capitalismo industrial e do imperialismo intercontinental, sobrevieram outrossim Ciências Sociais inclinadas a descortinar as contradições do contexto e questionar sua validade, das quais a Sociologia foi a representante eminente. A comunidade dos historiadores foi e ainda é naturalmente impactada por esse vórtice de acontecimentos, pois, tanto passaram a ambicionar um salto qualitativo para o campo científico quanto para isso valeram-se do diálogo com áreas diversas, ora flexibilizaram sua atuação a partir da Sociologia e da Ciência Política, e mais tarde, articulando-se à Economia, Antropologia e Etnografia. Mesmo assim, o núcleo dos historiadores, a reconstituição dos fatos sociais e a formação de uma memória social, está conservado, embora as maneiras de atingi-lo tenham mudado sensivelmente e os procedimentos metodológicos antigos substituídos, alterados e maximizados, ao passo que se as Ciências Sociais sacrificam a totalidade pela conceitualização, a História perscruta ainda a reconstrução do passado valendo-se da conceitualização que ela nem sempre é responsável por fabricar (NOVAIS; FORASTIERI, 2011).

⁸ BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Editora Fórum, 1987.

⁹ BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2008.

¹⁰ HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios (1875-1914)**. São Paulo, Paz & Terra, 1988.

A conjunção da historiografia antiga com as diretrizes científicas do século XIX, somado ainda às perturbações oriundas da difusão da sociedade industrial, fez oscilar a posição tradicional da História e concomitantemente inclinou sua sensibilidade para o universo cultural dos significados e representações nas décadas posteriores. Historiadores procederam com uma estratégia de interceptação, colocando-se nas linhas primeiramente exploradas por outros. À emergência de novos objetos introjetados no seio das questões históricas (a linguagem, o simbolismo, os mitos e as superstições, o papel do sagrado, as expressões várias da cultura popular, a escolarização, a mentalidade, a sexualidade e etc.) formou-se um novo território de ação historiográfica, amalhado por intermédio da deliberada anexação de territórios vizinhos. Com estes objetos novos ou reencontrados podiam ser experimentados tratamentos inéditos, foi o caso das técnicas de análise linguística e semântica, dos meios estatísticos utilizados pela sociologia, da estética, ou de alguns modelos da antropologia (CHARTIER, 1988: página 15). À busca constante de alternativas metodológicas e teóricas que os historiadores já habituaram-se está para este inquietante lugar que ocuparam, pois, equiparam-se com um tipo de sensibilidade que estimula a curiosidade, a imaginação, quando não há balizas preconcebidas para a construção do objeto histórico.

Intermezzo

Ao passo que a sensibilidade dos historiadores foi alterada, devido à imprescindibilidade de reorientação do olhar e de expansão teórico-metodológica, exercício de atualização levado à cabo, sobretudo, pelo contato com as Ciências Sociais, sobreveio a gradual incorporação da cultura popular nas suas mais variadas expressões pela historiografia, porque dela perscrutou-se o elemento primoroso: fonte de acesso à consciência popular, coisa pouquíssimo vasculhada senão após a década

de 1960¹¹. Esta pluralidade instalada nas abordagens da História Cultural, nos valem da música como expressão *sui generis*, incorporada aos poucos pela comunidade de historiadores, pois, pesquisadores durante muitos anos hesitaram em inseri-la como objeto ou fonte de estudo, ou por desconhecer ferramentas metodológicas que pudessem dar conta do código musical, ou porque seu poder de significação e comunicação, social e historicamente conferido, fora na maior parte do tempo subestimado, alocado na parte das expressões sociais diletantes, período este que MORAES (2008) apelidou de "surdez historiográfica".

Como o historiador pode abordar a música? De todos os ângulos possíveis, quais escolher? Onde estão os significados primordiais da música? Como se dá o processo de comunicação musical? Sem dúvida, são questões densas para os historiadores. Entretanto, uma vez que o processo de socialização está umbilicalmente conectado ao processo de musicalização, isto é, que a construção das sociedades obedece à vontade de constituição de algum ordenamento a partir das violências do mundo exterior¹², tal qual é o procedimento musical, harmonização que objetiva uma possibilidade de existência minimamente equânime. Logo, no estudo de História e Música a partir dessas questões e contexto, está legitimado a empresa de vencer os obstáculos primários.

Tributária da necessidade humana de exprimir-se e organizar-se a música é, por muitos aspectos, uma coisa especial. Sua imaterialidade é paradoxalmente resultante da vibração de corpos concretos em reverberação atmosférica, também material, que lhe dá vida. Existe e incita significados em vários campos sociais, porém não possui

¹¹ THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional; tradução: Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

¹² WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

substância visível ou palpável e nem proprietários absolutos. É subjetiva e multifacetada, mas sua construção só se faz a partir de um acordo bem objetivo e socialmente travado acerca de quais vibrações, timbres, durações e alturas podem conter uma composição ou interpretação musical. Tem duração determinada, inexoravelmente começará e terminará, seja pelas condições de reprodução ao vivo ou mediada por quaisquer tecnologias, mas ainda assim contém o poder do êxtase¹³. Dada sua irrefutável atuação social, e por isso mesmo sua importância histórica, na maioria das vezes é viável especular sobre o papel articulador que a música assume nas relações entre indivíduos e coletivamente.¹⁴ A música faz com que a percepção temporal e espacial dos seres vivos transite para um campo tal de significados e considerações, de tal modo real ou virtual, que nos insere e nos faz apoderar o mundo que de outra forma não seria possível. Isto é, certamente, aquilo que faz da música algo tão significativo, é o que a torna capaz de intervir tão poderosamente no mundo como um todo (TREECE, 2008: página 113).

Alguns historiadores felizmente anteciparam-se, algo os levou a desconfiar que a música, instrumental ou letrada, oral ou escrita, tocada nos espaços de origem ou reproduzida alhures, pode ser entendida como fonte para descortinar dados históricos omitidos, características das sociedades além do alcance das representações escritas e imagéticas, ou uma expressão de grande amplitude no processo de comunicação social. No Brasil, uma das contribuições historiograficamente pioneiras é a alentada trilogia de Gilberto Freyre sobre a ascensão e o declínio da sociedade escravagista, em *Casa Grande & Senzala*, *Sobrados & Mocambos* e *Ordem & Progresso*, trilogia que

¹³ BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Editora brasiliense, 1978.

¹⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sons e música na oficina da História**. Revista de História (USP), v. 157, 2007.

também pode ocupar o lugar da vanguarda¹⁵, não apenas no amálgama com a música, mas em termos de História Cultural e escrita da História. Ali despontam

[...] uma abundância de sons, ritmos, músicas e canções. No primeiro volume, Casa Grande & Senzala, os ritmos africanos se misturam às canções infantis e de ninar, às músicas de festas profanas e religiosas, e dos lundus e modinhas. No volume Sobrados & Mocambos surgem as modinhas tocadas ao piano pelas moças, as músicas dos salões e também as das ruas, feitas pelo violão e batuques. Em Ordem & Progresso a música aparece de forma destacada com comentários sobre modinhas, polcas e dobrados, entre outros gêneros, e surge até documentada na forma de partituras.¹⁶

Mais tarde, outro estudo precursor, dotado de sensibilidade acima da média e diálogo interdisciplinar, é a *História Social do Jazz*, publicado originalmente em 1959 sob o pseudônimo de Francis Newton - na verdade, de autoria do historiador inglês Eric Hobsbawm (1917 - 2012). Engajado politicamente e estudioso do marxismo, economia e política dos séculos XIX e XX, o autor "discutia não apenas a música, mas também seu público, abordando o jazz como negócio e forma de protesto político e social. Ele concluía que o jazz exemplificava a situação em que uma música popular que não submerge, mas se mantém no ambiente da moderna civilização urbana e industrial" (BURKE, 2008: página 30). Neste caso, a música originária das comunidades negras dos EUA representou um núcleo de significados do qual fatores históricos de outras ordens convergiram espontaneamente corroborando, também, para o seu

¹⁵ O pioneirismo de Gilberto Freyre está sendo discutido nos âmbitos da Teoria da História e da Historiografia, no sentido de notar na obra dele certos traços que, só mais tarde, ganhariam uma feição institucional com a Escolas dos *Annales*, especialmente a partir das duas gerações que tiveram condições de criar um diálogo mais direto com a antropologia, e conseqüentemente, com a cultura, as artes, linguagem. BURKE (2008) no livro "O que é História Cultural?" apontou, para a alegria e vaidade dos historiadores brasileiros, e brasilianistas, no lugar importante do seu posfácio, que: "[...] Uma conclusão que poderíamos extrair dos debates sobre os cânones e multiculturalismos é que, embora não possamos esperar que os historiadores culturais resolvam os problemas contemporâneos, o estudo da história cultural deveria permitir às pessoas pensar sobre algumas dessas questões de maneira mais lúcida. Como o historiador Gilberto Freyre sugeriu 60 anos atrás, enquanto a história política e militar, empreendida num estilo nacionalista, muitas vezes separa as pessoas, o estudo da história social e cultural é ou poderia ser uma maneira de "aproximar as pessoas" e abrir vias de compreensão e comunicação entre elas" (BURKE, 2008: página 180).

¹⁶ MORAES, 2007: p. 8.

desenvolvimento estético e ideológico, como as condições econômicas e sociais da população periférica, a improvisação vinculada à necessidade de expressão e engajamento, a irradiação comercial mundo afora como amostra da plasticidade do mercado cultural que teve no jazz, e posteriormente no rock, os sons originários da periferia passando gradativamente para condição de gêneros musicais particularmente lucrativos na vendagem de discos e *performances*.

Outro caso célebre é *Costumes em Comum*¹⁷ (1991) do historiador britânico Edward Palmer Thompson. Interessado nos diversos significados e funcionalidades que assumiram a cultura popular europeia do século XVIII, contexto caracterizado pela sua transitoriedade onde situam-se a recessão monárquica e a ascensão dos Estados Modernos, dedicou-se também à música, mais especificamente à *rough music* - ao pé da letra, música áspera, ou música rude. O termo foi comumente utilizado na Inglaterra, porém, assemelha-se historicamente e esteticamente ao *charivari* francês e ao *scampanate* italiano, latentes desde o início da baixa Idade Média para classificar um fenômeno multifacetado de hostilidades sociais dirigidas à transgressores de vários tipos, da propriedade, do matrimônio, do trabalho, do comportamento sexual. Seu procedimento de encenações obscenas montavam uma espécie de júri popular carnalizado, mistura improvável, porém factível, de festividade levada a sério com julgamento caricaturesco em peregrinação, motivada pelo estardalhaço musical de todos os participantes e escárnio físico, mental e moral de quem quer que fosse a vítima ou as vítimas infames.

O testemunho da *rough music* [...] sugere que nas comunidades mais tradicionais (nem todas rurais) operavam forças muito poderosas de controle social e moral produzidas pela própria sociedade. Essa evidência pode demonstrar que embora os desvios de conduta fossem toleráveis até certo ponto, além desse limite a comunidade impunha aos transgressores suas expectativas herdadas com respeito ao papel dos cônjugues e da conduta sexual. Mesmo nesses casos, contudo, precisamos avançar com cuidado: não se trata apenas de "uma cultura tradicional". As normas defendidas não eram as

¹⁷ THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional; tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

mesmas proclamadas pela Igreja ou pelas autoridades; eram definidas dentro da própria cultura plebéia, e os mesmos rituais de desonra usados contra um notório transgressor das regras de conduta sexual podiam ser aplicados contra o fura-greve, contra o proprietário rural e seus couteiros, o inspetor de tributos, o juiz de paz.¹⁸

É curioso - e para nós instigante - pensar que Gilberto Freyre, Eric Hobsbawm e Edward P. Thompson não eram musicólogos ou mesmo tiveram alguma orientação formal sobre música e, ainda assim, construíram metodologias próprias para compreender os códigos musicais e as sonoridades, estabelecendo a partir do ponto de vista historiográfico e sociológico, alguns limites para manipular a documentação, propondo explorar certos eixos viabilizados pela pesquisa costurada à música. Isto, de criar procedimentos metodológicos inéditos a partir de orientações pessoais, intuições e leituras complementares, uma vez que cada tipo de repertório, ou no limite cada música, exige um tratamento, nos diz algo de muito revelador. Lidar com a linguagem musical é uma dificuldade primeira, mas que pode ser superada pelo historiador curioso pela cultura e seus múltiplos códigos, assim como já foram parcialmente superadas as dificuldades em tratar das línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pitorescos¹⁹.

Chorus

Animar o diálogo entre arte e ciência - neste caso entre música e História - é um jogo complexo e que exige delicadeza, ao passo que é necessário cautela para que as particularidades dos dois lados sejam preservadas, pois, cada qual vê o mundo de forma distinta. Há que se levar em conta também a busca em apaziguar algumas diferenças estruturais entre as duas áreas de estudo para otimizar a contribuição e

¹⁸ THOMPSON, 1998: p.18.

¹⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História, v. 20, página 210, 2000.

conexão entre um lado e o outro. As polarizações mais desafiadoras que os pesquisadores interessados pela arte encontrarão estão nas diferenças que há entre a natureza do trabalho científico e a natureza do trabalho artístico, a relação que esses trabalhos mantêm com o passado e a reação que eles provocam no seu público, os acadêmicos e os apreciadores, receptores ou produtores de arte²⁰.

Arte e ciência: o que fazer se a conveniência de uni-las pouco tem a ver com a diferença abissal das estruturas de uma com a outra? Cada repertório, no limite cada obra, exige um olhar. A questão principal que está por detrás desta escolha é a liberdade maior ou menor de quem tenta unir dois mundos que sozinhos já se bastam, à medida que a arte abandona todo o interesse cognitivo no exato momento em que se vai formando, com Galileu (que também se sentia profundamente ligado à arte), o método específico do conhecimento rigoroso, a ciência (ARGAN, 1995: página 49).

A preocupação estética ilustra bem o caso desses contrastes que contam a favor enquanto podem ser superados. Ambas, ciência e arte, se valem da estética, todavia articulando-as cada qual com suas exigências institucionais, e por isso, embora muitas vezes detentoras de ferramentas comuns, tornam-se visivelmente diferentes entre si no que diz respeito ao seu uso. É fácil, por exemplo, perceber como uma bienal tem pouco a ver com um colóquio acadêmico. Se por um lado artistas usam a estética para a finalização e exposição do trabalho, à procura ou mesmo criticando o belo, por outro, na tradição científica, quase nada significa o lado estético senão como instrumento acessório. É óbvio que a simetria dos traços matemáticos e a eloquência teatral das ciências do espírito encantam seus destinatários, mas mesmo assim não deixam de ser instrumentos menores que os objetos academicamente consagrados que são os modelos teóricos, os artigos enxutos e comprimidos pela linguagem técnica, curvas e

²⁰ KUHN, Thomas. **Comentários sobre a relação entre ciência e arte**. IN: KUHN, Thomas. *A tensão essencial*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

gráficos estatísticos ou questionários de toda espécie.²¹ O cientista, enfim, está comumente preocupado com outra ordem de coisas, de modo que o embelezamento é via de regra postergado. Já os artistas são em grande medida obcecados pela estética e fazem por onde para entremeá-la ao trabalho.

Por isso, há constante preocupação de que o contato entre as partes, ciência e cultura, História e Música, seja delineado pelo pesquisador sabendo que elas geralmente independem, embora forneçam informações valiosas se vinculadas. Como os materiais artísticos são muito diversos entre si e diferentes da produção científica, que também é amplíssima, não há receitas²² já estabelecidas e consagradas para fazê-lo - o amálgama metodológico e com o território dos conceitos é edificado apenas à medida que da música é necessário pinçar as informações fulcrais à pesquisa, quer dizer, a variedade de abordagens possíveis assume uma amplitude imensurável. Como não há receitas, o que existe são as premissas muito elementares que ajudam a localizar os primeiros *insights* que a música proporcionará às pesquisas, como são os casos da preocupação com a estética ou a recepção.

Em primeiro lugar, na música é obviamente interessante ter à mão o domínio da linguagem formal e a leitura de partituras, contudo, este domínio técnico terá validade muito limitada se a decodificação musical não for compatibilizada com a linguagem do historiador. O desafio essencial a ser enfrentado está em enunciar a articulação entre a estética musical com o seu fundo histórico e social, coisa que se torna especificamente complicada quando a posição do pesquisador está mais em uma área do que na outra, ou quando não nos permitimos enfrentar códigos que não somos capazes de compreender à primeira vista. A música se dá a partir da conjunção totalizante de notas em sequência que formam melodias, notas sobrepostas que montam campos

²¹ Idem.

²² WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: Ensaios e Canções. São Paulo: PubliFolha, 2004.

harmônicos, bases sonoras de repetição e reiteração que soam rítmicas e, às vezes, componentes poéticos, ora também adjetivados de “linguísticos”, que endossam todo o poder comunicativo da música através do canto afinado em conjunção às notas em sequência, ou à melodia. O todo sempre soará mais forte, e se ouvirmos apenas as partes isoladas elas nos parecerão fracas, enfadonhas, ordinárias, ou insuficientes.²³

Em seguida, nos parece ser indispensável direcionar o tratamento musical como um tratamento de fonte histórica, ou seja, tê-la enquanto produto do seu tempo, passível de crítica e refém de um jogo eterno entre a objetividade que expressa, ou tenta expressar, e a subjetividade dos receptores que anexam e projetam nela significados à vontade, característica outrossim recorrente nas artes. Desde os fundamentos da historiografia moderna já é mister que os documentos não falam por si, e muitas vezes o que falam vacila os próprios fatos pretéritos. Isto é, as armadilhas que têm as fontes escritas e imagéticas são, inclusive, as mesmas que os sons e a música comportam, sendo que a maior parte delas está na ilusão da objetividade do documento audiovisual, tomado como registro mecânico da realidade vivida ou encenada, bem como na enganosa impressão de que há uma subjetividade impenetrável no documento artístico. É conveniente encontrar um equilíbrio, mesmo que o historiador hesite em incorporar-se profissionalmente à outra área, ele não deve privar-se das especificidades da linguagem, ou dos suportes tecnológicos e dos gêneros narrativos que se insinuem musicalmente, sob a pena de enviesar sua análise ou de não achar propriamente o núcleo de significados na fonte que se propôs a analisar (NAPOLITANO: 2014).

Impelido de investigar a mensagem musical de dentro para fora, isto é, levando em consideração a estrutura da linguagem para depois ater-se aos significados que são propalados através do som, o trabalho com música adquirirá, por isso, uma feição

²³ TREECE, David. **Animação Suspensa**: Movimento e Tempo na Bossa Nova. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10: 2008.

morfológica. Esta análise das formas, que é diferente de análise formal ou em partituras, se faz necessária porque nem sempre as músicas são explícitas, de tal maneira que seu significado está cifrado, inscrito em um jeito de expressar sutil e que geralmente escapa à audição do dileitante, ou que está muito além do conteúdo enunciado pelo elemento poético (a letra da canção). O exemplo célebre, que ajuda a nos fazer mais claros, é *Cultura Popular na Idade Moderna*, ali BURKE (1989) assinala a ideia valiosa de que a variedade cultural na Europa pós-medieval é tão atordoante que quase oculta a recorrência de uns poucos tipos básicos, ou modelos básicos, de representações anexadas à arte. Quer dizer, há padrões recorrentes no processo artístico criativo responsáveis por atrelar os significados temporais, espaciais, ou culturais à composição, e é exatamente este eixo de significação que o historiador poderá estar atento.

Os trabalhos do professor Luiz Tatit²⁴ - linguista, músico e compositor de ofício - indicam um caminho para explorar esse lugar onde repousam as mensagens fundamentais da canção, (forma musical dominante durante o desenvolvimento da música ocidental do século XX²⁵), isto é, o lugar onde repousa a identidade de uma canção. É sintomático perceber que quando perguntamos a algum ouvinte sobre quaisquer canções, o conteúdo extraído da sua memória são ou excertos poéticos conjugados com o desenho melódico, ou trechos mais ou menos desenvolvidos da melodia onde os versos incidentes aparecem esporadicamente, ou as duas coisas que se repetem numa cadência intermitente. Esta destreza oscilante dos ouvintes não nos diz tanto, à medida que, na verdade, o que há de mais notável é o exercício mental que nos valem para fazer uma música vir à tona, sair da cabeça e virar sons cantados,

²⁴ TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; TATIT, Luiz. **O Cancionista**: Composição de Canções No Brasil. São Paulo: EdUSP, 1996; TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**: Melodia e Letra. São Paulo: Escuta, 1994.

²⁵ TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

mesmo que desafinados. Este mecanismo de identificação musical, onde os contornos da melodia ajudam a lembrar os caminhos da letra, que também é o mecanismo onde a letra propõe os próprios caminhos da melodia, procedimento onde um lado dá ao outro relevo e vai clareando gradualmente sua silhueta, de tal modo que temos dificuldade de desatrelá-los porque entendemos que as partes complementam-se, ao passo que intuitivamente, e até organicamente, somos levados a crer que os dois são como uma coisa só. Aliás, até mesmo o registro fonográfico autoral incidem concomitantemente nos versos e na sequência melódica, ao passo que a harmonia, o arranjo instrumental e a gravação, ainda que recursos musicalmente indispensáveis, são sumariamente trocados ou alterados em cada versão (TATIT, 1987: página 1).

Há este lugar onde está a identidade da canção, portanto, sua característica fulcral, e por cujo meio captamos melhor as mensagens, as sensações, a intencionalidade e a multiplicidade inscrita nas músicas, partícula identitária que também faz da canção um elemento vivo e que pode ser rememorada com relativa facilidade. A eficácia, a boa recepção, o grau de comunicatividade, a comoção provocada nos ouvintes, assim como a relevância da canção entre os historiadores, decorrerão deste nível de adequação e de compatibilidade que há entre o componente melódico e o componente poético. Uma música onde a melodia parece estar pouco conectada à sua letra dificilmente provocará alguma reação espontânea, alguma reflexão, algum sentimento, salvo casos de uma excepcional raridade.

Indício factual desta partícula identitária - escamoteada e, por isso, quase sempre oculta no todo que a música contém da concepção à audição - é que às vezes a melodia não possui imediatamente uma letra à altura do que quer ou do que pode significar, ao passo que a compatibilidade melódica-poética, e insistimos na sua crucialidade, poderá ser postergada até que algum letrista saiba combinar a poesia com a melodia realçado-a, dando uma feição mais acessível à mensagem que está

encalacrada nas notas executadas em sequência. Trata-se, por exemplo, do caso famoso na história da MPB de “João e Maria” (1947), música composta pelo acordeonista Sivuca (1930-2006) e que só obteve sucesso pelo grande público após ter sido letrada por Chico Buarque em 1978 - mais de três décadas após o primeiro registro fonográfico instrumental! Daí em diante, a valsa passou a sugerir um eu onírico, fantasioso, surreal, inconcreto, arraigado ao universo do sonho e da imaginação, próprio das crianças. A adequação dos versos à melodia, popular e bem aceita pelo público e crítica, os versos “*Agora eu era herói / E meu cavalo só falava inglês / A noiva do cowboy / Era você além das outras três*” mudaram a música de figura, de importância.

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente lingüístico. Arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção.²⁶

Não é demais assinalar que a adequação entre melodia e letra não corresponde necessariamente à reverberação no sentido industrial ou comercial da arte. Esta compatibilidade está, na verdade, muito mais para a boa repercussão da mensagem musical na relação que os músicos, destinadores da canção, mantêm com os ouvintes, os destinatários, de tal modo que se correspondem mutuamente, inexoravelmente, na condição precípua de existirem um para o outro. A música tem o poder de estabelecer uma conexão potencialmente significadora entre as duas partes (os destinadores e os destinatários), bem como no seu processo criativo estão as percepções dos dois lados acerca do tema, ou dos temas possíveis, que comporta a canção. É conveniente, por isso, que a partir do trabalho de TATIT (1987) citeamos as classificações correntes de

²⁶ TATIT, 1987: p. 3. *Grifo nosso*.

adequação da melodia-letra, pois, elas que assistem fundamentalmente o vínculo entre músicos e público.

Conservando o sentido original da teoria linguística aplicada à canção, dá pra entender que a adequação poético-melódica é na verdade um processo complexo de persuasão, que transubstancia-se em uma modalidade de persuasão, no sentido mais agregador e positivo do termo, à medida que assim se presta também como veículo de comunicação, aliás, potente, porque pode transgredir as fronteiras do espaço e do tempo e dotar de fascínio a experiência artística. Esta experiência é, portanto, possuidora da aptidão de colocar os ouvintes em sintonia com o conteúdo artisticamente sugerido - talvez, por isso mesmo, a transcendência do sagrado e a ritualização festiva presente em certas matrizes religiosa é feita com uma assistência musical²⁷ explícita ou implicitamente. Em função da interdependência que se estabelece entre compositor e ouvinte, TATIT (1987) propõe três diferentes tipos de persuasão, cada uma delas causadora de eficácia na experiência auditiva, a partir de recorrências de padrões que são musical e esteticamente estruturantes.

O primeiro caso é a *persuasão figurativa*, modalidade de persuasão configurada a partir de uma simbiose entre o canto e a fala, adequação da música melodicamente cantada à fala de entoação mais espontânea, e que pode sugerir, portanto, uma troca recíproca entre os dois mundos durante a audição, interpenetração do músico destinador com o mundo do ouvinte destinatário, tentativa explícita de fazê-los próximos através de uma espécie de linguagem musical que abranda tanto a surpresa do contorno melódico quanto a imprevisibilidade da fala comum e desordenada. De aí, uma atmosfera de cumplicidade envolve a canção tornando-a mais eficaz, mais comunicativa e justamente mais penetrante.

²⁷ SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música**: seus usos e recursos. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

Neste tipo, a melodia aproxima-se da entoação falada e cotidiana à sondar verossimilhanças, se não imitando-a em sentido estrito, contudo, imbuída da preocupação deliberada de fazer comover, trazendo à tona memórias coletivas ou privadas dos ouvintes a partir de um canto que muitas vezes aparece mais como uma conversa. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa de transparecer a cumplicidade do cantor com o seu texto, bem como qualquer falante com as suas frases. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entoação na fala: (TATIT, 1987, página 6). As canções românticas, uma vez que envolvem-se com um jogo passional de possibilidades e significados, são as que geralmente melhor lançam mão deste recurso persuasivo. Por exemplo:

“Detalhes”, Erasmo Carlos/Roberto Carlos (1971)

*Não adianta nem tentar me esquecer
Durante muito tempo em sua vida vou viver
Detalhes tão pequenos de nós dois
São coisas muito grandes pra esquecer
E a toda hora vão estar presentes
Você vai ver [...]*

Outro tipo bastante usual e tão mais veemente é a *persuasão passional* que, pelo próprio nome, já está parcialmente explicada. Trata-se de uma técnica, ora usada deliberadamente, ora presente nas canções como a pura obra do acaso, que tenta através da experiência auditiva engendrar a sensação de que o ouvinte é um protagonista no processo de criação artística. Nesses termos, trata-se não apenas do ouvinte coadjuvante e passivo, e sim um ator influente na canção tal qual é o compositor, porque ele está inserido na situação narrativa da letra. Por isso que poderá acabar persuadido pelos movimentos que faz a melodia e o conteúdo dos versos, à procurá-los exaustivamente, são movimentos que tocam sua intimidade, suas histórias, seus anseios, sua origem, seus sonhos, sua subjetividade. Deste esforço de fazer o

enredo presente na canção transfigurar-se e confundir-se com a história do ouvinte não é à toa que as músicas engajadas, do ponto de vista político, usufruem deste recurso quando estão empenhados em popularizar seu conteúdo, entregá-la à repercussão das massas, assim como fazem os compositores de exaltação (especialmente o samba exaltação):

“Volta por cima”, Paulo Vanzolini (1963)

*Chorei, não procurei esconder
 Todos viram, fingiram
 Pena de mim, não precisava
 Ali onde eu chorei
 Qualquer um chorava
 Dar a volta por cima que eu dei
 Quero ver quem dava [...]*

“Pra não dizer que não falei das flores”, Geraldo Vandré (1968)

*Caminhando e cantando e seguindo a canção
 Somos todos iguais braços dados ou não
 Nas escolas, nas ruas, campos, construções
 Caminhando e cantando e seguindo a canção
 Vem, vamos embora
 Que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer [...]*

O último tipo, e talvez o mais complexo dos três, é a *persuasão decantatória*. Sua aplicação se dá através da reiteração sucessiva da melodia, que pode estar atrelada ou desatrelada do significado do texto, da poesia, dos versos e das estrofes que, ao contrário do elemento melódico, não são nem óbvias ou tampouco se repetem com a mesma frequência. Neste tipo de reiteração, a letra tem muito mais liberdade para transitar e explorar o campo semântico do que a melodia que fica presa em um esquema reiterativo permanente. Como resultado, esta repetição constante da melodia durante a execução da canção exerce apego no ouvinte, apego emocional, afetivo, de

sensação de pertencimento, quase um vício que o leva àquela canção muitas vezes à medida que sua identidade está inscrita em uma única inflexão melódica, uma única célula melódica que rápido e insistentemente cria tensões entre as notas para, em seguida, resolvê-las. Este jogo insistente de reiteração prende-se rápido à memória do ouvinte porque é fácil de ser internalizada, por causa da sua previsibilidade. Por isso, muito provavelmente, mexem com os ouvintes, que da reiteração decantatória conseguem atingir experiências extasiantes, como são os mantras que reiteram as melodias numa temporalidade indefinida para regozijar, ou fazer transcender, quem as ouve.

O parâmetro musical mais importante na constituição dos temas é a duração (o ritmo da melodia). Com a repetição da mesma duração, já temos uma estruturação temática. Depois vem o perfil melódico (ascendente, descendente, ondulante, pontilhado etc.). Se este perfil se mantém, não importa as variações de altura (ou frequência), pois uma significação garantida pela duração e pelo perfil já é plenamente satisfatória. A variação de altura corresponde à variação das notas musicais que caracteriza a linha melódica de uma canção qualquer. Toda canção, por mais reiterativa que seja, se desenvolve através das alturas.²⁸

Neste último tipo, o *decantatório*, como letra e melodia estão adequadas em um arranjo incomum, aliás, desafiador para os compositores que procuram fazê-lo, pode-se chegar ao extremo da melodia sugerir uma mensagem que não está explícita na letra, às vezes negando-a, e vice-versa, recurso comum entre musicistas que prezam, acima de outras coisas, pela sutileza da mensagem, que anseiam um ouvinte atento a ponto que entender o conteúdo a música se torna uma tarefa maior, de grande concentração, às vezes cansativa, trabalhosa e para uns poucos que submetem-se - absolutamente comum entre, por exemplo, os compositores da música de vanguarda paulistana, movimento do qual pertenceram Itamar Assumpção, Ná Ozzetti, Arrigo Barnabé e o próprio Luiz Tatit.

²⁸ TATIT, 1987, p. 47.

Em outros termos, dessas reiteraões todas a mensagem da música vai gradualmente decantando no fundo de um corpo sonoro, e ali os compositores podem depositar a mensagem musical no sentido de torná-la menos óbvia, mais rebuscada ou, possivelmente, porque entendem que a canção deve ser levada inseminada por uma complexidade, sensória e semântica, escamoteada, nas entre linhas, no subtexto.

“Garota de Ipanema” (1962), de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, é o caso histórico e mais ilustrativo, porque tanto é a música mais regravada e interpretada da história da música, do ponto de vista fonográfico, como é uma das canções responsáveis por internacionalizar a sociabilidade brasileira, mais especificamente a carioca, substituindo estigmas exóticos através de instrumentação mais ensimesmada e, para aquele contexto, mais moderna, sabido que há um balançar periódico do andar de uma menina mulher, acompanhada pela melodia que reitera alternadamente os seus motivos, reforçando-se à regularidade. Se esta, entre outras compatibilidades, nos persuade, somos levados a ouvir cada vez mais e a reconhecer que gostamos da música: (TATIT, 1987: página 4).

Ainda neste sentido, acerca dos significados possíveis em “Garota de Ipanema” e da modalidade persuasiva decantatória que contém, faz-se necessário predizer algum caminho metodológico que nos permita avançar nas análises musicais tal qual, pelo menos superficialmente, tentamos com as canções supracitadas. Para os historiadores não músicos, isto é, para a maioria da comunidade, o indispensável é saber como transferir a linguagem técnica e cifrada dos pentagramas para algo mais palatável, mais visual, onde a altura das notas e sua incidência nos versos seja detectada facilmente. Por exemplo:

Imagem 1: contorno melódico de Garota de Ipanema



Este desenho melódico, embora seja bastante limpo, de poucas notas por compasso, não pode ser obviamente identificado senão por um especialista da música, um músico profissional, um professor de música. Está fora do alcance da maioria dos historiadores. Então, como fazê-lo claro? Primeiro, o pesquisador precisará dominar, pelo menos teoricamente, as propriedades do som para, depois, identificar como elas estão distribuídas na partitura e, enfim, tentar transcrevê-las numa linguagem mais acessível para um público necessariamente mais amplo.

O som musical - como defendemos acima, aquele que tem uma organização socialmente acordada e preconcebida - terá concomitantemente quatro propriedades básicas que o compõe: uma *altura*, dada pela frequência de vibração da onda sonora e que perfaz as tonalidades; uma *duração* temporal; uma especificidade sonora que chamamos *timbre* (como o som do violão que é diferente do piano, e do acordeon, e da marimba e etc...); e uma *intensidade* (popularmente chamada de "volume" maior ou menor) - por exemplo, quando uma mãe indignada pede para o filho ou a filha abaixar o som, ela está se referindo sem saber à *intensidade* da música.

A partitura, ou pentagrama (conjunto de 5 linhas e 4 espaços), contém essas quatro propriedades fundamentais, de tal modo que a altura da nota está dada na posição que ela ocupa em uma das linhas ou em um dos espaços possíveis (as linhas e os espaços superiores equivalem aos sons mais agudos e, ao contrário, as linhas e

unanimidade, citaremos a seguir outros dois estudiosos²⁹ que respondendo à sua maneira as questões impostas pelas fontes investigadas sugerem, conseqüentemente, saídas metodológicas tanto adequadas quanto originais: Tânia da Costa Garcia, em “O It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)³⁰; e “David Treece, nos artigos “Animação Suspensa: movimento e tempo na bossa nova”³¹ e “Armas e Rosas: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968)”³².

Em o *IT verde e amarelo*, texto da pesquisa de doutoramento da historiadora Tânia da Costa Garcia, com a ideia de situar Carmen Miranda histórico e artisticamente no debate sobre música popular e identidade nacional que se estabeleceu nos anos 1930, assim pensando sua trajetória como cantora e atriz de grande repercussão na indústria cultural, GARCIA (2004) lançou mão de uma metodologia de análise que escapa ao código musical escrito, cifrado, sonoro, ao passo que através do conteúdo poético das canções, da imprensa e de filmes estrangeiros, presta-se mais atenção à *performance* diferenciada da ibérica que naquele contexto melhor soube amalgamar os elementos conflitivos da cultura brasileira, a fim de consagrar um projeto identitário para o país.

A partir do entrecruzamento de análises de algumas canções do repertório interpretado por Carmen Miranda e comentários da imprensa, revistas *O Cruzeiro* e *Scena Muda*, o primeiro capítulo do livro “A intérprete dos *nossos* sambas e marchinhas”, por exemplo, aborda o início da consagração de Carmen e tenta

²⁹ As citações que faremos a seguir até o início da próxima parte, “Da capo”, são excertos das contribuições bibliográficas de autores que dedicam-se à área de estudos em questão há décadas. Isto é, trata-se de uma fração apenas de seus pensamentos e escritos e que, obviamente, são parágrafos que não substituem ou tampouco podem resumir a importância da leitura integral.

³⁰GARCIA, Tânia da Costa. **O “IT verde e amarelo” e Carmen Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

³¹ TREECE, David. **Animação Suspensa: Movimento e Tempo na Bossa Nova**. ArtCultura, Uberlândia, 2008.

³² TREECE, David. **A flor e o canhão**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 32, 2000.

vasculhar o porquê dela, entre as milhares de outras possíveis no Rio de Janeiro, foi a escolhida ou a que melhor exerceu o papel simbólico de através da arte popular assistir a invenção de uma identidade nacional que posteriormente entrou em voga na cena cultural internacional.

Carmen era portuguesa. Nasceu em 1909, mas já em 1910 chegou ao Brasil com sua família. Viveu a juventude nas proximidades da área central do Rio de Janeiro onde também funcionavam grande parte dos serviços de entretenimento de massa da Capital, especialmente os cinemas e os teatros de temas populares, teatros de revista. Carmen era consumidora ávida desta vida cultural, das revistas que traziam a vida dos glamurosos atores e atrizes de Hollywood e deslumbrava-se com o final feliz dos filmes que assistia na sala escura. A moça queria ser artista de cinema, de rádio ou modelo. Não importava, queria ser artista. Assim, já em 1926, passava de leitura a notícia de revistas especializadas (GARCIA, 2004: páginas 30 e 31). No Rio dos anos 1930 o desenvolvimento da arte popular como negócio, como mercado de trabalho, articulado às demandas políticas, por intermédio do teatro, do cinema, da imprensa e do rádio, representavam uma oportunidade para aqueles que pudessem tentar uma vida profissional que Carmen - em entrevista concedida pela revista *O Cruzeiro* em 1935 - chamava de "vocacional", isto é, que exigia acima de todas as coisas o talento.

Por esses motivos, uma combinação ímpar de talento e vivência, política cultural e advento das tecnologias e serviços de entretenimento no Brasil entre meados da década de 1920 e os anos 1930, Carmen em pouco tempo estava na crista da onda, porque conseguia através da interpretação atrelar à sua óbvia habilidade com o temário popular a irreverência e o bom humor necessários para a consagração inevitável de um produto cultural para as massas. A potência de interpretação de Carmen Miranda era,

desta forma, composta de elementos complexos, às vezes conflitivos³³. Trazia ela tanto a brejeirice folclórica e rural articulada mais diretamente à linha modernista advindas de Mário de Andrade, bem como uma irreverência gestual e imagética associadas a um jeito de cantar melhor representado por tecnologias de registro sonoro elétricas. Carmen foi eleita a intérprete brasileira a partir dos anos 30 por intermédio do rádio e, posteriormente, da indústria fonográfica com razoável tranquilidade porque, afinal, sua performance parecia dar conta de montar um mosaico bem humorado, enérgico, porém não caricato, com todos esses elementos que perfaziam a cultura nacional em um contexto de crise política e crise identitária, de representação, para o país.

A popularidade do rádio mobilizou a indústria fonográfica. De início as multinacionais da canção importavam matrizes e prensavam o disco no Brasil, barateando o custo. Mas de olho no consumidor que aos poucos impunha sua escuta no mercado, passaram a investir nos cantores populares nacionais. A primeira fábrica de discos surgiu no Brasil em 1913. Com equipamento importado da Alemanha, Frederico Figner dava início às gravações mecânicas. Em 1927, chegavam ao Brasil as chamadas eletrolas, sistema elétrico de gravações, contribuindo com mais tecnologia e apurando a reprodução de sons. Estabeleceram-se no país a alemã *Odeon*, seguida das concorrentes norte-americanas *Brunswick*, pela qual Carmen gravou o seu primeiro disco, *Victor* e *Columbia*. Com esse novo sistema de gravações, não era mais preciso gritar para que a voz pudesse ser reproduzida, o que se traduziu em uma oportunidade para aqueles cantores que, embora não tivessem uma voz possante, eram excelentes intérpretes. Mário Reis foi um dos primeiros sucessos resultantes desse avanço tecnológico, "criando uma escola de interpretação". Carmen, sendo afinada, mas possuindo uma voz de pouca extensão também fez parte desse time. A *Victor*, de olho no mercado, aderiu à atmosfera nacionalista. Ao contratar Carmen, não permitiu que gravassem

³³ Sobre a complexidade das interpretações performáticas de Carmen Miranda no campo especialmente das canções populares urbanas, Tânia da Costa Garcia colocou nos seguintes termos (no sentido, provavelmente, de alertar os leitores e admiradores que a quantidade esufuziante de informações que Carmen trouxera pode significar também uma mensagem àqueles que pelos seus motivos, seguramente ideológicos, acreditaram piamente ser possível no Brasil criar uma estética pasteurizada que representasse o país inteiro e todos os brasileiros): "Durante os anos 30, a canção popular urbana foi eleita pela imprensa escrita e pelo Estado como uma das representação do nacional e Carmen Miranda, estando entre as intérpretes mais populares, tornou-se a cantora do "it verde e amarelo". Contudo, se por um lado ela foi alvo fácil não só da imprensa, mas do próprio poder que, através da artista pretendiam atingir o povo e pasteurizar as diferenças, por outro, sua performance como intérprete da canção popular continuou pondo em dúvida esta homogeneidade idealizada." (GARCIA, 2004: página 61).

tangos, mesmo sabendo que faziam parte do seu repertório. A gravadora ainda recomendou que não revelasse a sua identidade portuguesa, receando despertar alguma forma de resistência no público. Entretanto, como logo agradou o ouvinte, a intérprete se sentiu segura para deixar de lado o conselho, nunca se dando ao trabalho de omitir sua origem.³⁴

Durante os anos 30, a canção popular urbana foi eleita pela imprensa escrita e pelo Estado como uma das representações do nacional e Carmen Miranda, estando entre as intérpretes mais populares, tornou-se a cantora do “it verde e amarelo”. Contudo, se por um lado ela foi alvo fácil não só da imprensa, mas do próprio poder que, através da artista pretendiam atingir o povo e pasteurizar as diferenças, por outro, sua performance como intérprete da canção popular continuou pondo em dúvida esta homogeneidade idealizada. (GARCIA, 2004: página 61)

GARCIA (2004) traz a consideração de que uma vez eleita representante maior da cultura nacional a partir da temática popular, Carmen também assumia o papel social de mediadora do gosto popular no rádio que assumia uma feição marcadamente ideológica, concatenada aos interesses da política federal.

A música popular urbana e seus intérpretes emanavam do Rio de Janeiro para o resto do país, promovendo, através da canção, a integração do povo brasileiro. As músicas de carnaval constituíam um bom exemplo. Lançadas de preferência no final do ano, eram divulgadas inicialmente pelo rádio, viajando através do disco e do cinema pelo território nacional em tempo de serem aprendidas e cantadas nos dias de folia.

Portanto, apesar da intenção educativa das emissoras que, ao veicular uma determinada canção, pretendia definir a audição nacional, o código erudito não atraiu o receptor. A radiodifusão, para continuar, precisou de audiência e, negociando com o ouvinte, a canção popular terminava se impondo como preferência nacional. (GARCIA, 2004: página 41)

É possível identificar na carreira musical de Carmen Miranda a recorrência de alguns padrões que aglutinavam canções e, dentre os mais evidentes, estão as

³⁴ GARCIA, 2004: p. 33.

citações, na maior parte das vezes ovações, à malandragem³⁵, que ela fazia interpretar a partir das composições de Assis Valente, seu segundo maior parceiro, só perdendo no futuro para Ari Barroso. À interpretação malandra, satírica, atrevida, irreverente que Carmen dedicava à certas composições, fazendo corroborar aliás para o conteúdo poético das músicas que abertamente já retratavam traços da malandragem, GARCIA (2004) com seu modo de proceder metodologicamente à análise das fontes pôde identificar um quê de crítica social e subversão dos limites até então estabelecidos pelo Estado entre a cidade e os morros, isto é, o samba interpretado com uma estética malandra em oposição ao mundo do trabalho, ao mundo institucional instalado longe dos morros, não apenas como a negação, mas como um modo particular de se relacionar com esta realidade discrepante da cidade, sem abrir mão do universo simbólico que representa e no qual está inserido. (GARCIA, 2004: página 47)

[...] O sambista exalta a favela como um lugar apartado da cidade, com outra cultura, outros "doutores", outra "medicina" e desaprova a cidade como lugar do samba porque nela não há espaço para a "gente do morro". A oposição entre cultura do morro e da cidade aponta para as fronteiras demarcadas do espaço urbano. O morro, a favela, foi o lugar encontrado por aqueles que tiveram sua vida privada invadida e desautorizada pela reordenação do espaço promovida pelo Estado. Como bem afirma Garcez Marins, o limite dessa reurbanização encontrava-se na ausência de uma política habitacional que solucionasse o problema da moradia. Deste modo, a favela tornou-se o lugar do "outro" indesejável, daquele que, impedido de estar em meio a civilização, subiu o morro para poder viver e salvaguardar os seus costumes. Desde 1903, o Estado praticamente legalizava o processo de favelamento. De acordo com a lei: "Os barracões toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto de que se lance mão para obtenção de licença, salvo nos morros que ainda não

³⁵ Tânia da Costa Garcia fez uma definição da malandragem, sobre o que ela representa na criação artística e na realidade concreta, que é impossível não citar: "A malandragem, porém, não é só tema. Ela atravessa, na verdade, toda a canção popular. O malandro está na figura do homem sustentado pela mulher; naquele que vive entre o morro e a cidade a transpõe as fronteiras do espaço urbano sem ser barrado; está no folião que reclama da polícia, mas dá um jeito de enganar a autoridade; é o que debocha dos valores importados da gente grã-fina que vive de aparência e preocupada com o status; o malandro é gente bronzeada, o moreno brasileiro; está naquele que exalta a cultura do morro em oposição à sociedade culta do "dotô"; a malandragem aparece nos amores desfeitos, nas dores do coração que terminam em pancada ou nos braços de outra, num cabaré; o malandro é aquele que não trabalha e sabe o quanto é bom ser livre e vadiar. O samba é por fim do malandro. E a malandragem é a imagem invertida do mundo do trabalho." (GARCIA, 2004: página 45).

tiveram habitações e mediante licença". Segundo Marins, "os morros estavam por todo Rio, e quase todos eram desabitados; quanto às licenças... essas puderam ser facilmente esquecidas, ou mesmo contornadas". Desta forma, rescrevia-se na urbe a cisão social e espacial marcada pela Casa Grande e Senzala. Por isso, na música de Assis Valente o malandro desacata, negando o que lhe foi negado: a ordem da cidade. Desacata para desordenar e em seguida reordenar segundo os seus desejos.

A malandragem, logo, não é inata, uma característica do caráter nacional, mas o meio encontrado por indivíduos de determinadas camadas sociais para se deslocar no espaço urbano, transitando entre a ordem e a desordem, sem serem abordados e enquadrados na lei.

É nesse sentido que Carmen Miranda, como intérprete desse samba e de tantos outros, fez valer a sua imagem malandra. Tal característica esteve presente na sua forma singular de questionar a realidade através da música, de fazer a crítica às convenções, de apropriar-se do mundo ao seu redor e dar-lhe outros significados. A letra de uma canção, o personagem de um filme ou entrevistas com a imprensa: tudo era pretexto, matéria-prima para o riso. Parodiar os costumes socialmente estabelecidos, questionar suas definições foi uma das grandes qualidades de Carmen Miranda. Conferia sempre um sentido ambíguo à interpretação, ao criar ou acentuar a picardia alterando a modulação da voz, acrescentando uma palavra a mais à canção, introduzindo um breque. Um piscadela de olhos, um sorriso maroto, além de todo um jeito de corpo que ora complementava, ora negava os sentidos das palavras. Sua performance não tinha por objetivo definir, mas indagar.³⁶

Outra contribuição, que nos serve de exemplo para captar um jeito distinto de proceder metodologicamente na pesquisa de história e música, são os textos do professor David Treece, estudioso da cultura latina, mais especificamente da música popular urbana brasileira que se produziu entre meados da década de 1950 e 1970. Para expô-lo usaremos os artigos *Animação Suspensa: movimento e tempo na bossa nova*³⁷ e *A flor e o canhão*³⁸, sendo os dois membros de um mesmo corpo de análise: entender os diferentes fazeres que assumiu a música popular a partir de meados do século XX, confrontá-los entre si e em relação aos fatos sociais que aturdiram o país, especialmente, às consequências que todo quadro montado a partir de 1964

³⁶ GARCIA, 2008: páginas 48 e 49

³⁷ TREECE, David. **Animação Suspensa: Movimento e Tempo na Bossa Nova**. ArtCultura, Uberlândia, 2008.

³⁸ TREECE, David. **A flor e o canhão**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 32, 2000.

provocaram na criação artística. Diferentemente da ênfase melódico-poética patente da metodologia de Luiz Tatit, e também da metodologia montada por Tânia da Costa Garcia a partir do entrecruzamento de fontes imagéticas, fílmicas, textuais, o estudioso da música popular brasileira David Treece defende a ideia de que é necessário prestar igual atenção nos acordes e na sequência melódica.

Acerca do seu objeto de estudo, a bossa-Nova - e subsequentemente as música que compuseram gradualmente o repertório das canções engajadas -, estruturada por um padrão harmônico sofisticado, dotado de uma sequência de acordes que sugerem um eterno retorno inconclusivo, e os contornos melódicos que oscilam em função de um jogo permanente de estado de conflito e estado de resolução, adensados por um tipo de performance intimista que põe em jogo a todo momento um estado de tensão, de dissonância, sucedidos de resoluções reiterativas, a Bossa-Nova faz um jeito de se tocar o samba tanto mais contemplativo quanto hipnótico. Isto é, como nenhum outro autor fez, para David Treece cada característica da mensagem musical está embasada na melodia, na harmonia, no ritmo e na interpretação performática, e da relação de todos esses elementos resulta-se um produto artístico denso onde uma parte tem o compromisso também de assinalar a outra, sendo impossível extirpá-lo, pois, o todo equivale muito mais a soma das partes que separadamente podem soar sem sentido. Aliás, em primeira pessoas, ele próprio nos confessa que

Ao tentar pela primeira vez entender o vigor e intensidade notáveis que tais composições têm mantido por 50 anos, eu argumentei que isso tinha algo a ver com uma coesão interna especial integrando todos os seus elementos constituintes: formais, performáticos e semânticos. Essa coesão interna torna sem sentido as tentativas de isolar ou separar o 'ritmo da bossa nova', cantar somente uma, destacada 'melodia de bossa nova', ou traduzir as letras de bossa nova para outra língua – o todo é tão mais do que a soma das partes que, quando ouvidos isoladamente, cada elemento constituinte soa fraco e ordinário.³⁹

³⁹ TREECE, 2008: página 126.

Segundo TREECE (2000) a música proveniente da Zona Sul carioca, produzida especialmente entre o final das décadas de 1950 e 1960, propôs uma nova organização de sons a partir de uma série de rupturas estéticas e ideológicas, onde o apelo rítmico-pulsional e a celebração festiva e dançante, aspectos caros do folclore e da influência cultural africana, foram quase que totalmente substituídos por arranjos modestos, economia de recursos percussivos, instrumentações intimistas, vozes sutis e melodias cromáticas, que em conjunto resultavam em algo próximo da produção camerística. Por isso, por afirmar-se no cenário cultural a partir de descontinuidades, não são óbvios os porquês que tornaram a Bossa-Nova representativa no campo da cultura popular e prestigiosa na cena internacional. Além da questão estética, também é problemática a posição ideológica dos jovens compositores da bossa, pelo menos à primeira vista, quando ovacionavam o desenvolvimentismo e só ocasionalmente preocupavam-se com a gravidade dos indicativos sociais brasileiros em meados do século XX e as desigualdades sócio-espaciais aviltantes no Rio de Janeiro.

Como uma produção cultural que subverteu a estética dos seus precursores e olhou para a sociedade ansiando um futuro incerto pôde, então, comportar o significado de popular? Esta contribuição e aceitação, que não são fáceis de explicar, entretanto, estão ambas vinculadas no papel de agente continuador que toda a bossa-nova incorporou aos poucos. Isto é, talvez mesmo sem a intenção de fazê-lo, eles ofereceram às gerações que ainda viriam uma fórmula poética de dizer com sutileza, de comunicar o conteúdo duro com uma linguagem despojada e, assim, de ocupar espaços privilegiados da indústria cultural conservando sua essência artística, características estas comumente procuradas por produtores de música e compositores.

A configuração social montada após o período juscelinista (1956-1961) propiciou o surgimento dos CPC (Centros Popular de Cultura), que esforçou-se para aliar inexoravelmente a noção de cultura popular com o engajamento político de esquerda.

Guiados tanto pela orientação comunista quanto estimulados pelo sucesso recente da deposição de Batista na Revolução Cubana (1959), seus organizadores fizeram dos contrastes sociais o elemento básico de sua linguagem. Através de alguns artistas da geração, como Carlos Lyra, Nara Leão ou Jair Rodrigues, propagaram sua mensagem nos Teatros de Arena, produção do Cinema Novo, canções engajadas, e depois veículos de comunicação de massa, especialmente o rádio, a televisão e os Festivais de grande audiência. Os “candangos”, por exemplo, apelido pejorativo dos trabalhadores e trabalhadoras comuns, levados de uma região à outra do Brasil para atender demandas de mão de obra industrial barata, sobretudo da Região Norte e Nordeste para Brasília e demais metrópoles, etapa tão necessária quanto severa para a projeção do país na economia capitalista internacional, ocuparam o papel de protagonistas nesta cena cultural inclinada à esquerda⁴⁰. A rivalidade que houve entre quem fez a bossa-nova e, de outro lado, aqueles que ocuparam-se em politizar a cultura brasileira em amplo sentido, foi cabível porque a ovação do *status-quo* e o engajamento são obviamente imiscíveis, mas também foi um tanto confusa, ao passo que uma geração herdou da outra a habilidade de atingir às massas pela indústria do entretenimento sem perceber, ou pelo menos sem questionar, sobre.

O desafio enfrentado pelo movimento da canção de protesto não era somente o de procurar oferecer uma alternativa ideológica à mitologia desenvolvimentista da identidade popular e nacional, difundida pelo Estado. As novas mídias e as condições comerciais da produção musical colocavam novas barreiras à aliança cultural entre vanguarda musical politizada e sua idealizada audiência “popular”. Paradoxalmente, a reação da esquerda ortodoxa à modernização e internacionalização da cultura brasileira era impregnada, sintomaticamente, de um certo idealismo, que a isolava da realidade dos anos sessenta e dificultava uma eventual relação crítica e criativa com a cultura de massa. Repudiando a sofisticação cosmopolita e a modernidade da bossa nova, a canção de protesto apontou para um projeto de comunicação pública de denúncia e resistência, formulando-o a partir das tradições e experiências desses mesmos setores da população severamente vitimados pela revolução industrial do país e, após 1964, pela ditadura. A incorporação de tradições musicais urbanas e rurais

⁴⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto** (os anos 60). Revista Brasileira de História, v. 18, p. 13-52, 1998.

como o samba de roda, as canções folclóricas e de instrumentos como o berimbau iriam restabelecer uma autenticidade nacional-popular para a canção de protesto, contra a cultura “americanizada” importada, que a bossa nova e, de forma crescente, o rock representavam.⁴¹

Em outras palavras: como é possível denotar a articulação ideológica e estética presente entre a geração de compositores que concentraram-se entre 1958 e 1964, os declaradamente pertencentes ao movimento da bossa-nova, e as músicas politicamente engajadas que a partir dos festivais, entre 1964-1968, aparentemente depositavam sua mensagem na contramão do ideário bossa-novista? Para tanto, TREECE (2008) lançará mão de dois conceitos, que são autorais, “animação suspensa” e “racionalidade ecológica” no sentido de primeiramente elucidar os porquês da perenidade da bossa-nova, sabido por exemplo a atemporalidade do repertório jobiniano que atravessa gerações e contextos distintos sem cair em desuso; sem perder de vista também a possibilidade de vincular os repertórios das décadas de 1950 e 1960 que, aparentemente, estão desatrelados.

É curioso, pois, bem como a sensação fidejussória de estabilidade⁴² dos indicativos sociais estabelecida na gestão de JK, boa parcela do repertório Bossa-Nova, sobretudo o cancionero jobiniano em parceria com compositores análogos, como Newton Mendonça e Vinícius de Moraes, também ofereceu aos ouvintes uma sensação de confortável estabilidade com um tipo de sonoridade musical que, mais por causa da harmonia, ou da sequência lógica de acordes, é inconclusiva, isto é, parece não ter fim, sugestão de uma utópica e permanente de calma social.

De fato, enquanto uma ou duas composições de bossa nova parecem terminar, e realmente parar, numa ‘nota conclusiva’, para além da qual não podemos ir (por exemplo, ‘Samba de uma nota só’), isso não é típico, e é ilusória mesmo nesses casos excepcionais; mais freqüentemente,

⁴¹ TREECE, 2008: páginas 125 e 126.

⁴² BENEVIDES, Maria Victória. **O governo Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 1986.

implícita ou explicitamente, há um movimento de ‘eterno retorno’ (tal como no jazz), uma recapitulação potencialmente sem fim do padrão estrutural central, ou mesmo simplesmente de um único, secundário ritmo ou acorde – mantendo-nos pra sempre suspensos, ritmicamente e harmonicamente. Esse efeito, que eu chamo de **animação suspensa musical**, é tão forte na bossa nova quanto é a narrativa de tensão e resolução, e nos leva a todo um outro universo cultural, que incorpora, entre outras coisas, **tradições africanas de composição musical**.⁴³

Além do exercício composicional da Bossa-Nova ter como resultado a sensação de uma coesão reiterativa, é importante salientar que ela não pode ser abstraída do ato de performance, que corrobora na sua intenção inseminar na escuta uma noção de ciclo permanente, “[...] porque esta reside precisamente na interação e tensão ao vivo entre a articulação vocal da melodia, as seqüências harmônicas e rítmicas tocadas pelo violão, e o desencadear lírico da lógica estrutural, interna da música” (TREECE, 2000: páginas 126). Esta dinâmica que faz interagir e tensionar a música com uma interpretação a ela costurada, que é onde repousa o fascínio provocado pela música, caracterizado por um tipo de esforço de interpretação que resulta em uma performance delicada, do qual João Gilberto foi um representante maior, “torna-se mais aparente na experiência da performance, no esforço de incorporar e sustentar, em tempo real, aquele delicado diálogo e equilíbrio entre melodia, discurso, rítmico, seqüência harmônica – aquilo que escolhi chamar de “animação suspensa” da bossa nova” (TREECE, 2000: página 127).

Em relação constante com a capacidade que este tipo de música tem de provocar um estado, uma sensação, de elasticidade temporal nos ouvintes, por intermédio dos recursos harmônicos, de encadeamento de acordes que só fazem sugerir a inconclusão, estão os movimentos melódicos - musicalmente falando, das notas que são executadas em seqüência e não sobrepostas umas às outras -

⁴³ TREECE, 2008: p. 131. *grifo nosso*.

recorrentes à outra tradição, outra gramáticas musical no ocidente: a música tonal. Diferentemente das regras de construção da musical modal, que fazem as notas circularem permanentemente em torno de um único eixo sonoro e vibratório constante, a música tonal tem a especificidade de criar conflitos de tonalidades, isto é, de fazer o eixo da música se deslocar de um lado para o outro e, conseqüentemente, deslocar a semântica interna da música fazendo-a interagir, entrar em conflito, solucionar-se, propor mesmo uma relação entre suas partes numa sequência narrativa que tem os seus altos e baixos. Esse movimento de um conflito embasado em tensões arquitetadas da relação dos acordes com a melodia, seguidas de um ato de transformação resolutive, também denominada de "modulação" (especialmente entre músicos), que insemam um colorido mais descontraído, mais otimista, na música, pode ser entendido como "[...] é um padrão estruturante central na bossa nova [...] Quando unida a idéias que podem ser encontradas ao longo de todo o repertório, de ordem natural e equilíbrio, harmonia do eu com o mundo, [...] essa lógica parece definir todo um *ethos*, que eu tentei captar na frase 'racionalidade ecológica' (TREECE, 2008: página 131).

Ao combinar a racionalidade moderna de refinamento formal com um tipo de espiritualidade secular, ela afirmava, naquela época como agora, as duas dimensões civilizadoras da identidade cultural do Brasil, sem privilegiar nenhuma das duas; em outras palavras, ela nem resgatava nostalgicamente o mundo tradicional da cultura musical não ocidental, nem abraçava de forma inequívoca a retórica futurista do desenvolvimentismo pós-guerra. Em vez disso e, eu diria, num espírito profundamente utópico, afirmava a possibilidade de sustentar ambos as mentalidades e sentimentos tradicionais e modernos simultaneamente, num estado de tensão criativa, dinâmica, de iminência. Nesse sentido, mas de certo modo não reconhecido de modo geral, **a bossa nova nos oferece implicitamente uma versão independente daquela abordagem dialética da cultura brasileira mais comumente associada com a teoria da antropofagia do modernista dos anos 20, Oswald de Andrade, ou com o movimento da Tropicália do final dos anos 60.**⁴⁴

A tonalidade em música, diferentemente dos *modos* - por exemplo, dos modos gregos - tem a capacidade diferenciada de inserir sonoramente conflitos seguidos de

⁴⁴ TREECE, 2008: p.141

resoluções melódicas, isto é, oferecem tanto aos compositores quanto aos ouvintes um núcleo de significação oscilante onde ora denotam as contradições acerca do tema (nitidamente o caso das músicas que têm letra, das canções), e ora as resoluções ou resoluções possíveis dos problemas expostos anteriormente, tipo de música dominante a partir da transição do mundo feudal ao capitalista primitivo, corroborando assim para a constituição da concepção moderna de histórica enquanto análoga ao progresso.

[...] A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música "erudita"), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*.⁴⁵

Eis, portanto, dado resultante de uma investigação metodológica absolutamente autoral de David Treece, uma possibilidade de denotar o elo de conexão, bem como de justificativa, entre repertórios aparentemente desatrelados, estético e ideologicamente, das gerações que tiveram de um lado Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, e de outro Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré como os maiores representantes. Isto é, como padrão geral estruturante da Bossa-Nova, um padrão dialético, que se move tipicamente de um estado de conflito ou discórdia em direção a uma resolução e harmonização (TREECE, 2008: página 127), estão reunidos ali dois universos musicais de procedência distintas, tanto o *modal* (mais antigo, praticado entre autóctones, ritualístico, sugestivo à infinitude) transparente nas harmonias cíclicas de "animação suspensa", assim com o *tonal* (inventado entre a decadência da Idade Média e o início da Idade Moderna, habilitado a insemear conflitos na música e em seguida resolvê-los

⁴⁵ WISNIK, 2001: p. 114

em um movimento estético pendular) mais presentes no gráfico melódico da canção de “racionalidade ecológica” que, destarte, permitem miscibilidade artística entre gerações de contextos próximos no tempo, porém, muito distintas em termos de conjuntura política e econômica. Nas palavras do autor:

[...] eu diria que a complexidade, intensidade e apelo singulares da bossa nova só podem ser entendidos como uma função das duas civilizações ou épocas históricas mundiais que ela congrega – a modal e a tonal. Portanto, eu vejo a bossa nova não apenas como um marco histórico revolucionário, uma ruptura libertadora do legado sentimental e grandiloquente do nacional-populismo. Eu também a vejo como crucial em outro sentido, num nível mais profundo e trans-histórico, como reafirmação da dualidade estrutural da cultura brasileira, uma reafirmação de seus vetores fundamentais: de um lado, o mundo ritualístico, orientado pelas estações, centrado nas pequenas comunidades, de ritmos e melodias repetitivos, cíclicos, interconectados, tecendo um tecido cada vez mais denso ao redor de um enfoque consolidado e estável na casa, na comunidade e na tradição - o sistema modal, que é compartilhado pela maioria das culturas pré-modernas do mundo; e, de outro lado, aquela civilização musical peculiarmente moderna que surgiu na Renascença e Barroco europeus: a busca descentrada, incansável e individualista pela mudança e o desenvolvimento, a ruptura com a repetição e a familiaridade, um adiamento deliberado da satisfação, através de seqüências cada vez mais longas e complexas de relação e tensão, progressão e dissonância – dito de outro modo, o mundo da aventura, experimento e transformação harmônicas, que vai do século XVII ao XX, que chamamos de sistema tonal.⁴⁶

Um exemplo musical notável de música que está marcadamente dentro da estética da bossa-nova e que, no entanto, atinge uma interlocução com o repertório do engajamento político, isto é, que transgride as fronteiras mais óbvias para a delimitação do cancionário popular e urbano, é a canção *Águas de Março*, que carrega os elementos de uma animação suspensa inexoráveis à racionalidade ecológica, “[...] há uma figura melódica essencialmente modal, oscilando entre a tônica e a terceira, depois de volta novamente via segunda, num movimento circular, ou até a quinta e oitava, retornando constantemente à raiz. Seu caráter ritualístico, modal de circularidade infinitamente repetitiva estava, eu acho, explicitamente em evidência para Tom Jobim,

⁴⁶ TREECE, 2008, p.132 e 133.

que sugeriu que era derivado de um ponto de Macumba [...]” (Idem: página 137). A noção de circularidade indefinida da música é denotada já no primeiro acorde da execução, ou o acorde de abertura, um acorde invertido - isto é, que sobrepõe as notas de maneira não convencional, desobedecendo o mais comum de seguir gradualmente das notas mais graves para as mais agudas - com o *sétima maior*, conflitiva e por isso mesmo convidativa a um estado de resolução, “[...] dá a impressão de que a música não começou exatamente, mas apenas adentrou uma roda ou círculo já eternamente em movimento” (Idem). Enquanto isso, a poesia da música revela o seu caráter modal: [...] nem narrativa, nem discursiva, mas uma série de frases de caráter não aforístico (‘É pau, é pedra, é o fim do caminho...’) que preenche o espaço da música com imagens de vitalidade orgânica, decresce e cresce, um microcosmo de ciclos de vida naturais que parece relacionar a iminência da vida nova com a promessa de criatividade humana: ‘São as águas de março fechando o verão/É a promessa de vida no seu coração’.

Abaixo, a demonstração gráfica da coexistência de duas tradições musicais e civilizatórias diferentes na mesma canção, isto é, hibridização metodológica da exposição semiótica de Luiz Tatit - que expusemos acima - articuladas com os conceitos estruturantes de David Treece. A linha base sublinhada de cinza demonstra a base modal da canção, que está depositada em notas mais graves da melodia e se apoia numa circularidade harmônica infinita (apelidada pelos músicos de jazz de *turning around*). Já o desenvolvimento da poesia conjugada com as notas mais agudas da melodia equivalem aos estados conflitivos que são solucionados, repetidamente solucionados, nas notas tônicas (*BASS*).

CAPÍTULO 2 - IRMÃOS SIAMESES

Identidade e música no Rio de Janeiro: origens e evidências

Em sentido amplo, a relação que há entre a cidade, na sua concretude, e a arte, na sua subjetividade, aparece quase sempre como uma inextricável e profícua conexão. Ao passo que comumente a cidade se oferece como matéria prima para a criação artística, a arte se oferece para a cidade, por outro lado, como uma poderosa linguagem de construção de significados diversos, plurais, conflituosos, abrangentes. São, assim, duas expressões socialmente diferentes à maneira que são construídas, transmitidas e entendidas pela sensibilidade, mas que mantêm uma notável relação de interdependência, uma reciprocamente inscrevendo-se na outra. Por isso, o imenso valor historiográfico de investigá-las juntas⁴⁸.

À óbvia complexidade de informações que estão entremeadas neste processo entre a arte e a cidade, soma-se também a hierarquia e a ideologia de cidades que, por sua função, são mais notáveis do que outras, não apenas do ponto de vista demográfico, mas porque concentram as deliberações oficiais, as decisões socialmente mais caras, as instituições centrais, assumindo assim uma força centrípeta, atraindo para si uma projeção que transgride os tímidos limites territoriais de um município. São essas, evidentemente, as *cidade-capital*⁴⁹.

⁴⁸ Impossível não citar, neste caso, os estudos clássicos do Historiador da Cultural Nicolau Sevcenko, que durante sua carreira acadêmica dedicou-se, entre outras coisas, a compreender o dinamismo e complexidade de São Paulo e Rio de Janeiro pela lente de várias estéticas artísticas: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1985; _____. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo nos frementes anos 20**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; _____. **Pindorama revisitada**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

⁴⁹MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

Nesse sentido, é sintomático perceber que de tudo que já legou metamorfoses na organização, material e simbólica, da pluralíssima cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, nada pode ser comparado à riqueza de detalhes e à complexidade de informações que perfizeram-na quando ali se iniciou a ingerência do poder oficial, desde a gestão colonial (1763), perpetuada mais tarde ao Império (1822) e estendida subsequentemente à República (1889-1960), fazendo-a Capital por mais de dois séculos. Iniciou-se no Rio de Janeiro, assim, um irreversível processo de transformações que afetariam sua estrutura e sua imagem, ou mais, suas imagens, em um jogo onde alguns elementos urbanos são deliberadamente perpetuados, e outros propositalmente suplantados, portanto, jogo duplo de consagração de uma imagem positiva do espaço onde instala-se o poder oficial, do Estado. Por isso também, à cultura e às instituições culturais dedica-se grande relevância:

Paralelamente ao desenvolvimento econômico, o Rio de Janeiro tornou-se grande centro de atividade científicas, artísticas, culturais e políticas. A importância desse setor contribuiu para dar à antiga Capital da República um prestígio especial no quadro brasileiro. Desde a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, ganhou impulso essa nova função cultural. Instituições tradicionais, algumas, ímpares, outras, marcam a época em que o Rio de Janeiro era, sem contestação, o centro cultural do País: Biblioteca Nacional, Jardim Botânico, Observatório Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Teatro Municipal, Arquivo Nacional, Museu de Arte Moderna, Academia Brasileira de Letras - e tantas outras. O invulgar desenvolvimento qualitativo e quantitativo da imprensa carioca e a elevada posição ocupada pela indústria editorial e gráfica resultam, naturalmente, do alto nível a que atingiram as atividades culturais da antiga Capital da República.⁵⁰

Não é à toa, por exemplo, o amplo papel que se confere ao patrimônio cultural, às estátuas, aos prédios históricos, à imprensa, às artes, às Universidades na cidade do Rio de Janeiro. Não devemos deixar de pensar que mesmo as práticas do dia-a-dia podem estar sujeitas aos processos de consagração e invenção de um sentimento de

⁵⁰ GEIGER, 1963: p. 162 e 163.

comunidade⁵¹. E que, portanto, a construção identitária do Rio de Janeiro, por ter sido por muito tempo Capital Federal, acabou se estendendo para todo o Brasil. Suas ideias defendidas por suas instituições, seus símbolos, suas festas e música, como o samba e o carnaval difundidos pelo restante do país durante as décadas de 1920 a 1950 através principalmente da indústria fonográfica e radiofônica⁵² e, posteriormente, a bossa nova.

A música, como já afirmamos acima, está entre as expressões estrategicamente utilizadas para consagração da cidade e, também para evidenciar os sonhos “e as aspirações da nação moderna que se queria ser.”: (MOTTA, 2004: página 35). Como linguagem, que comporta tanto a habilidade simbólica, quanto a possibilidade de transitar livremente entre os territórios sobrepostos da cidade, porque é imaterial, a música, especialmente a música popular, que independe dos protocolos formais para existir, insere a contingência dentro da infinitude do espaço natural, recorta o que é e o que não é humano das demais coisas do mundo. A música, a arte e o urbano, nesses termos, só podem pertencer ao mesmo universo de atitudes, qual seja, mostrar os limites e a profundidade da invenção humana, da civilização. As sociedades poderão constituir-se na mesma medida em que poderão fabricar seu repertório musical, que possam travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior, as violências que as dividem a partir do seu interior, o acordo social necessário para composição musical, de selecionar os elementos úteis à vida no exercício de harmonizá-los em um todo, bem como assinalar as coisas que não servem ao grupo. A música se oferece tradicionalmente como o modelo utópico da sociedade harmônica, assim como a mais bem acabada representação ideológica, simulação de que ela não tem conflitos, disparidades, incompatibilidades. (WISNIK, 2001: páginas 33 e 34.)

⁵¹ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁵² CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da Marginalidade ao Estrelato**: O samba na construção da Nacionalidade (1917-1945). SP: Annablume, 2004.

Em síntese:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmo sonoro, mas também do universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem do seu interior. Assim, **a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada simulação interessada de que ela não tem conflitos.**⁵³

Nesse sentido, de uma música que se “oferece como o mais intenso modelo utópico” e auxilia na construção identitária e imagética do Rio de Janeiro, temos a marchinha carnavalesca “Cidade Maravilhosa”, autoria musical e poética de André Filho. Essa canção apareceu pela primeira vez como grande sucesso no carnaval carioca de 1934, e foi editada para comercialização pela casa de partituras *E.S. Mangione* em Outubro do mesmo ano⁵⁴. Seu grande sucesso se deveu não apenas a seus versos de exaltação à antiga capital federal, mas também, em grande medida, pela performance e interpretação de Aurora Miranda. A grande repercussão da música entre populares e foliões foi instantaneamente adotada pela política cultural de Getúlio Vargas⁵⁵ que acabou por transformar a marchinha numa espécie de hino da cidade do Rio de Janeiro.

Neste diálogo entre o poder oficial e a cultura popular, revela-se a invenção e a adoção da imagem e do mito mais importantes para o Rio de Janeiro, para seus nativos e para seus admiradores de alhures, ou seja, a imagem de uma *cidade maravilhosa*,

⁵³ WISNIK, 2001: p. 33 e 34. *grifo nosso*.

⁵⁴ CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**: 2º volume. Editora José Olympio, Rio de Janeiro: 1965, página 217.

⁵⁵ CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annabulme, 2004: páginas 189 - 234.

imaculada, idílica, praticamente uma instituição à medida mesmo que estes poucos versos se ofereceram como um hino para a cidade.

Cidade Maravilhosa (André Filho - 1934)

*Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil*

*Berço do samba e das lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente [...]*

Imagem 5: Primeira edição da partitura da marcha Cidade Maravilhosa⁵⁶

CIDADE MARAVILHOSA
MARCHA André Filho

PIANO
Introd.
ff

Para Finalizar 1. Para seguir

2.

Só p. Introd.
Do São

CORO
Bis {
CIDADE MARAVILHOSA,
CHEIA DE ENCANTOS MIL...
CIDADE MARAVILHOSA,
CORAÇÃO DO MEU BRASIL!

Berço do samba e das lindas canções
que vivem n'alma da gente...
És o altar dos nossos corações
que cantam alegremente!

Jardim florido de amor e saudade,
Terra que á todos seduz...
que Denste cubra de felicidade
—Ninho de sonho e de luz!

E. S. Manzione—único editor autorizado para todos os países
Edição "A Melodia" S. Paulo-Rio (Brasil) E. S. M. 573

⁵⁶ CRULS, 1965: páginas 920 e 921.

A arrojada política cultural do governo Vargas tinha o objetivo tácito de amalgamar à imagem do Presidente algumas expressões da vida cultural da cidade, como os esportes, a música, a festa, a sociabilidade carioca, de modo a fazer com que os limites entre as coisas fossem propositalmente confundidos, transgredidos, sobrepostos uns aos outros, numa estratégia legitimadora onde tanto a imagem de Vargas, quanto a imagem da cidade, ficassem permanentemente análogos àqueles objetos estéticos e artísticos que caem fácil no gosto e no cotidiano das massas.⁵⁷ “A transformação do Rio de Janeiro num balneário internacional, servido por uma rede de grandes hotéis, espetáculos e cassinos, fundou o mito da ‘Cidade Maravilhosa’ (SEVCENKO, 2000: página 63).

Dessa forma, a criação e a perpetuação da imagem maravilhosa do Rio de Janeiro, então, se deveu não somente aos versos e à poesia lúdica de André Filho, embora o sucesso espontâneo da canção tenha despertado no governo Vargas o interesse de usá-la como veículo portador de uma ideologia maior, de uma imagem historicamente penetrante e positiva sobre o Rio de Janeiro. Por introduzir no imaginário coletivo dos brasileiros, e também dos estrangeiros, a imagem fictícia de uma cidade onde natureza e sociedade estão em perfeita comunhão, o mito indelével do Rio de Janeiro como a “Cidade Maravilhosa”, que atravessou incontáveis crises urbanas sem perder a validade⁵⁸, é com efeito o resultado mais bem sucedido de uma estratégia oficial para legitimar Vargas no seu tempo e no seu espaço, por intermédio da música popular e exaltar a cidade-sede de seu governo, símbolo da nação.

Ademais, é importante assinalar que esse procedimento identitário pela via musical está profundamente arraigado à História do Rio de Janeiro desde, pelo menos,

⁵⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada**. São Paulo: Peirópolis, 2000: página 63.

⁵⁸ GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Agonia de morar**: urbanização e habitação da cidade do Rio de Janeiro (DF) - 1945/50. Londrina: Editora da UEL, 2012.

meados do século XIX. Imbuído, por exemplo, no processo de enriquecimento da cidade, à Missão Francesa - que, via de regra, dedica-se a autoria histórica de ornamentar a cidade do Rio de Janeiro corroborando com a construção da cidade para além das inovações urbanas estruturais situadas, sobretudo, entre as reformas de Maurício de Nassau e Dom João VI⁵⁹ - anonimamente está entre as personalidades mais conhecidas nesse processo, porque obscurecido pelo próprio processo de canonização⁶⁰, o francês Pierre Laforge⁶¹, músico e empresário responsável pela

⁵⁹ Com exceção da rápida tentativa do Príncipe Maurício de Nassau em remodelar a cidade de Recife nos critérios renascentistas, o Príncipe Regente D. João VI foi um precursor na empresa de replanejar uma cidade. Sua administração instalou praças e parques, jardins públicos equipados com fontes de água limpa captada dos afloramentos do Maciço da Tijuca, um Jardim Botânico com espécies endêmicas na área sul da cidade. O aspecto carente da cidade colonial fora substituído por uma febre de empreendimentos, fundaram-se no Rio as primeiras escolas superiores do Brasil, de medicina, de artes (Belas-Artes) de comércio e as militares da marinha e da guerra. Uma imprensa, Régia, e a primeira livraria - o embrião da futura Biblioteca Nacional. Próximo às encostas da face sul do Maciço da Tijuca, avizinjado à Lagoa do Socós - a *Sacopenapã*, futura "Rodrigo de Freitas" em Ipanema - um Jardim Botânico, com espécies importadas e nativas, e os não menos importantes Teatro Real e Banco do Brasil. (SEVCENKO: 2000)

⁶⁰VILELA, Ivan. **Canonizações e Esquecimentos na Música Popular Brasileira**. REVISTA USP, 2016.

⁶¹ Pierre Laforge desembarcou no Rio, como a maioria, em 1816. Sua passagem pela Capital fora das mais atípicas e, sem dúvida, das mais revolucionárias, inequivocamente privilegiada: pouco depois da sua chegada no Rio, as portas da Corte escancararam-se para Laforge construir seu prestígio entre os notáveis, nomeado flautista oficial da Real Câmara, desígnio dos aposentos particulares de D. João VI e Dona Carlota Joaquina no Paço, e na Real Capela, instituição musical responsável pelas celebrações religiosas assistidas pela Família Real. Seu retumbante sucesso justifica-se, pois, Laforge era discípulo direto de Haydn, autoridade maior da música de concerto europeia do contexto. Laforge exercera o ofício de músico da Corte por aproximadamente 15 anos, até 1831, quando a abdicação de Dom Pedro I deixou o Brasil sem Imperador, carente de fundos, e levou a Imperial Capela - antiga *Real Capela* - à peremptória extinção, por ordem superior do Ministro dos Negócios da Justiça (Manuel José de Souza França). Nesta situação, lhe restaria ou a inglória tarefa de ensinar um instrumento raro no Brasil, ou quaisquer atividades fora do meio artístico. Laforge, contudo, tinha certo arrojo, pois, na sua cabeça habitava uma inovadora ideia a frente do seu tempo, pois, em 1834 ele idealizou, e realizou, uma coisa deveras estranha às estruturas e aos serviços da Capital, pois, percebeu uma lacuna, aliás, a lacuna: como uma cidade tão musical como o Rio de Janeiro, àquela altura, ainda não imprimia suas próprias partituras? Por que importar música se ali já se produzia músicas (no plural)?

Laforge fundou no Rio uma das primeiras estamarias com imprensa de música - localizada, primeiro endereço, na Rua do Ouvidor. Ao que tudo indica, Pierre Laforge foi o primeiro a conseguir se estabelecer efetivamente no Rio de Janeiro com uma imprensa de música - liderou sua casa de partituras com a tranquilidade de quem não tinha concorrentes por quase duas décadas, até vendê-la a *Salmon e Cia* em 1853, que renomearam a imprensa musical com inteligente humor: os *Sucessores de Pierre Laforge*. Dali saíram as partituras avulsas e os álbuns de partituras, sobretudo para piano, das mais

importante tarefa de documentar a associação entre a paisagem, a música e a identidade no Rio. Laforge fundou uma estamperia com imprensa para partituras de piano e, com isso, pôde dar uma vazão artística e institucional à *Pianópolis*⁶², apelido meio carinhoso e meio jocoso que o Rio de Janeiro mais tarde receberia graças à invasão de pianos na cidade que, a partir de meados do século XIX, entre outras coisas, consolidou a transição da música sacra para as formas populares e gêneros dominantes, bem como na consagração da música como linguagem fundamental da cidade.

Em 20 de Agosto de 1856, a imprensa carioca anunciou o mais luxuoso artigo musical produzido na história do Rio de Janeiro. *O Jornal* publicou que fora lançado no mercado cultural “[...] um primoroso *Rio de Janeiro Álbum Pitoresco-Musical*, que recomendamos para os amadores de piano”. Outro anúncio, do mesmo dia, publicado no *Correio Popular Mercantil* trouxe os detalhes editoriais sobre o álbum de partituras que impressionava pelo requinte: cada uma das sete partituras estava acompanhada de uma exclusiva litogravura feita pelo francês Joseph-Alfred Martinet, consagrado pintor, desenhista e professor em meados do século XIX - como não haveria de ser diferente, também estabelecido no Rio de Janeiro em função da Missão Francesa. Sete partituras, cinco bairros, duas circunvizinhanças, sete vistas homônimas do Rio de Janeiro, e sete litogravuras exclusivas de Martinet: Demétrio Rivero compôs uma quadrilha para o “Botafogo”; Eduardo Ribas uma polca para a “Glória”; Salvador Fábregas uma valsa

vistasas: composições de José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, dentre outros influentes compositores do período, incluindo o próprio Dom Pedro I, autor no Hino da Independência (ALZUGUIR, 2014: página 20).

⁶² Era tão alta e presente a música, às vezes balbúrdia, que inundava de sons os ambientes públicos e privados da *Pianópolis*, alguns estrangeiros se referiram ao fato como um praga a acometer a paz de espírito dos habitantes e dos tantos viajantes da cidade. Um deles foi Charles Ribeyrolles, em solo carioca no ano de 1858, exilado por Napoleão III. Assinalou Ribeyrolles no livro *Brésil Pittoresque* que o tal “enfadonho pedalista [isto é, o piano], que não tem nem os grandes sopros nem os cantos do órgão, invadiu tudo, até os depósitos de banana, e matou a conversação [para, quem sabe, dar espaço à dança, ao despojamento, à malícia dos casais]” (ALZUGUIR: 2014: página 11).

para o "Jardim Botânico"; Geraldo Horta uma *redowa* para "Boa Viagem"; Quintino dos Santos um *schottisch* para "São Cristóvão"; José Joaquim Goyanno uma polca-mazurca para "Tijuca"; e A. Campos - desconhecido é seu primeiro nome - uma quadrilha para "Petrópolis".

Tratava-se de uma arte inspirada no Rio de Janeiro e deliberadamente construída para homenagear a cidade. Tal intenção é evidenciada no nome das músicas, que têm o nome de bairros e paisagens inspiradoras da antiga Capital Federal. Foi essa obra que nos fez refletir e escrever no início deste capítulo sobre esse diálogo, entre a cidade e a arte, onde os elementos naturais, urbanos e estéticos captados pelos compositores foram usados como inspiração para a composição de uma obra artística de enaltecimento a lugares, bairros, enfim, à cidade do Rio de Janeiro. A capa do título, onde se vê impresso, com letras destacadas em cor de ouro, sobrepostas a uma litogravura de Martinet ilustrando a Baía de Guanabara, o título do livro, nos mostra também a imagem que se quer passar da cidade e sua conexão com a música⁶³:

⁶³ Gigantesco pode ser considerado o esforço editorial dedicado ao empreendimento de composição e confecção do *Álbum*, a coletânea de peças publicada pela empresa dos *Sucessores de Pierre Laforge* foi euforicamente recebida pelo público rico do Rio de Janeiro, a primeira edição rapidamente liquidada das prateleiras. A trajetória, inequívoca, é que o *Álbum* causou frenesi para depois virar artigo de colecionador e, mais tarde, cair no desconhecimento e desinteresse historiográfico - salvo, a tempo, pelo projeto de Rodrigo Alzuguir (2014) de relaná-lo com mais informações e, muito importante!, com um ótimo preço comercial em livrarias físicas e virtuais.

Desconfia-se que Darius Milhaud fez uso dos nomes de bairros e arrabaldes do Rio nos títulos dos 12 números musicais, na suíte *Saudades do Brasil*, para homenagear a Capital, porque o próprio teve o privilégio de um exemplar do *Álbum* às mãos. É claro que, no original, a versão de 1856 não continha ainda as sínopes de compasso que apaixonaram o francês pela música brasileira no início do século XX - 1917, precisamente, quando caiu no Carnaval carioca à moda das marchas, maxixes e tangos brasileiros. Todavia, é provável que desde as composições do *Álbum* Milhaud tenha notado quaisquer influências entre as polcas, as valsas e as quadrilhas oitocentistas. Uma centelha do *petit rien* tão tipicamente brasileiro que, segundo ele, fazia nossa música ser a única no mundo - e que tantas saudades em seu coração deixaram (Idem: página 16).

Imagem 6: Capa do "Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical" (1856)⁶⁴



Conectados na sua origem pela influência do Romantismo oitocentista, esse conjunto plural de artistas europeus, da "Missão Francesa", aproximaram-se também no Brasil por um elo ideológico que projetava na natureza brasileira, especialmente na natureza atlântica do Rio de Janeiro, um mundo à parte da realidade concreta, pois,

⁶⁴ Essa imagem foi retirada do trabalho de recuperação documental de Rodrigo Alzuguir: ALZUGUIR, Rodrigo. **Rio de Janeiro: álbum pitoresco-musical**. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro: 2014.

edênico, equânime, alheio ao tempo das revoluções e da indústria⁶⁵, transfiguração tanto ideal quanto surreal, improvável, como se as belezas naturais da cidade fizessem abrandar problemas sociais crônicos, afinal, o Rio sempre fizera coexistir a riqueza e a miséria, uma proximamente observando a outra.

O ornamento artístico e simbólico da cidade que valoriza a versão de Capital imaculada corresponde, também, à tentativa deliberada de assim fazê-la identitariamente. A escolha dos elementos tropicais enquanto os elementos identitários explica-se à medida que as assimetrias sociais são pouco convenientes para fabricação das imagens e das versões que se oferecem para o outro e, curiosamente, esse mesmo esquema viria a ser perpetrado no já citado caso de "Cidade Maravilhosa".

Da distinção de um espaço, de uma forma urbana descendente, gera-se a arte, e dentre todas as linguagens possíveis, há a música que manifesta-se como uma complexa realização urbana, uma fenomenização do urbano (ARGAN, 1995: página 1). Por que insistir na observação que a arte é algo que possui valor⁶⁶ - tanto material, o que equivale ao seu valor de troca, mas também em termos de valor de uso, ou ideológico, ou simbólico, que oscila em função da sua representatividade e sua perpetuação, a essência da arte propriamente, dentro do âmbito social - senão o fato dela constituir um elemento caro da civilização, que confere legitimidade à ação temporal e espacial das sociedades?

⁶⁵ Idem: página 31.

⁶⁶ Com relação às artes, e seu inerente valor, nossa reação é bastante distinta, do que ocorre com as demais coisas do mundo, à medida que nós as julgamos permanentemente, porque se renunciássemos a fazê-lo nos disporíamos à sofrê-las passivamente. Portanto, aceita-se ou recusa-se, no ato que a qualificação do objeto artístico dota de valor, também, o sujeito, a instituição, o Estado, ou a sociedade, que lhe articulou julgamento; trata-se de um sistema de trocas entre o objeto artístico e seu destinatário, ou destinatários, de valor. O valor é, obviamente, um algo a mais de experiência da realidade ou da vida, pelo qual o objeto transcende a instrumentalidade imediata; e este algo mais não passa do objeto para o sujeito se a consciência, no momento em que o recebe, não reconhece que ele se situa além da esfera da contingência, na esfera dos valores permanentes da civilização, da história, da sociedade (ARGAN, 1995: páginas 16 e 17).

À arte, e aos artistas, compete a difícil função social de qualificar a cidade enquanto tal:

[...] Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do espaço público, o interior da igreja. Também são urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mnemônico-imaginárias, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições [...] como fenômeno urbano, [a arte] nada tem a ver com a legitimidade e a arbitrariedade dessa posse; **o que a produz é a necessidade, para quem vive e age no espaço, de representar de forma "autêntica ou distorcida" a situação espacial em que age.**⁶⁷

A construção identitária destas cidades são tanto mais complexas em função do número de problemas sociais, políticos, culturais, econômicos, históricos, que ela incorpora. O *Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical*, foi o primeiro confeccionado exclusivamente para ovacionar musical e visualmente as belezas paisagísticas da capital do Império e seus arredores e, portanto, o valor artístico e histórico que lhe foi conferido está intimamente associado à completude entre a imagem e o som que o *Álbum* fez denotar, perpetuando um traço indelével da produção cultural e fabricação identitária carioca, isto é, a influência que o espaço, a natureza, a complexidade das montanhas, dos entrepostos, dos micro-climas, do mar, exercem sobre seus nativos e visitantes, sendo impossível extirpá-los.

Levado à cabo por uma tendência antiga de abrandar problemas estruturais e sociais por intermédio de um sentido de comunidade, de identidade, construído pelo

⁶⁷ ARGAN, 1995: p. *grifo nosso*.

Estado e assistido pelos objetos artístico, patrimoniais, arquitetônicos, culturais, ao longo de sua história, o Rio de Janeiro sempre pareceu uma coisa que não é. À sua imagem, atrelou-se uma versão construída e contrária à realidade concreta da cidade, incompatível, imprecisa, porém, oficialmente consagrada. Desde meados do século XVIII ficou permanentemente vinculado à questão "O que é o Rio de Janeiro?" um jogo de interesses bastante delicado, dividido em duas possibilidades mais generalizantes, dois olhares sobre a mesma realidade: a configuração da cidade de dentro para fora, e a impressão da cidade de fora para dentro, respectivamente, sua identidade e sua alteridade.

O que está em jogo, o que sempre esteve em jogo na História e no desenvolvimento dessa tradicional cidade, é perceber que de todos os Rio(s), dentro do Rio, alguns, ou apenas um, seria escolhido para propalar uma imagem protagonista, ser seu cartão de visitas, suplantando todas as demais numa espécie de negligência combinada. Por enquanto, as duas versões dessa fabricação que mostramos, o álbum musical-pitresco e a famosa marchinha carnavalesca, destarte pertencerem a momentos muito distintos, denotam e reiteram lado idílico e construído da cidade, assim como, a ausência dos problemas sociais no Rio de Janeiro. De certo modo, então, desenha-se uma tendência e forma de mostrar o Rio ocultando mazelas, respondendo assim à demanda identitária da cidade à medida que deliberadamente escolhe-se este ângulo, entre uma infinidade de ângulos possíveis, para fazê-lo. Modelo que, todavia, em 1954, mudará um pouco de figura...

A vida é a arte do encontro

Tornou-se cada vez mais difícil pensar a música a partir de esquemas herméticos, sobretudo porque a prática musical, em boa parte de nosso continente,

permitiu historicamente as mais inusitadas formas de misturas, hibridizações, circulação e difusão entre variadas culturas musicais⁶⁸. Nesta linha, à certa altura de sua obra *Verdade Tropical*⁶⁹, livro que mistura autobiografia, ensaios iconoclastas e manifesto tropicalista, Caetano Veloso expôs o ponto de vista sobre a música brasileira sintetizado na expressão *linha evolutiva*. Além da ideia retificada, pasteurizada, de desenvolvimento, Caetano costurou à tradição uma faceta pouco convencional, colocando-a como embrião da modernidade, mas não só, fazendo dela também a própria modernidade, dois elementos em permanente retroalimentação. Gêneros aparecem e caem em desuso, as mídias mudam de tempos em tempos, modas não faltam e, no entanto, sempre há escolas de música olhando a arte pelo retrovisor da história. Trata-se, enfim, de uma demarcação ideológica: modernidade é tradição.

Então, se modernidade é tradição, é razoável pensar que não se faz história dos fenômenos artísticos que não tenham alguma continuidade com o presente, e que a óbvia pluralidade artística do Rio de Janeiro, por exemplo, tem a ver com este *missed link* a ser explorado, ao passo que se considerarmos historicamente interessantes todos os fenômenos artísticos de todas as civilizações, isso se deve ao fato de que a força da arte está em atingir outras épocas, com um interesse atual, fazendo de um ponto de fuga do passado um elemento constitutivo do presente (ARGAN, 1995: página 37). Na arte poder-se-ia dizer que nada se cria do nada, tudo renasce, das influências, ora ou outra, casual ou propositalmente. Os temas antigos, as sugestões pretéritas, chacoalham as probabilidades e o espírito de criação. Pierre Laforge, os *Sucessores* de Pierre Laforge, Alfred Martinet, André Filho, até mesmo Getúlio Vargas, deixaram, seguramente sem saber, herdeiros. Um deles estava, no verão de 1954, radicado na

⁶⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sons e música na oficina da História**. Revista de História (USP), v. 157, p. 12, 2007.

⁶⁹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Capital Federal, o compositor e escritor Billy Blanco, não como outrora parisiense, ou pelo menos francês, ou carioca, mas paraense.

Billy Blanco, na capital, era obrigado a submeter-se diuturnamente ao serviço precário de bondes, longas jornadas que iam da Praça Mauá, no centro da cidade, à provinciana Ipanema, na Zona Sul, bairro que em meados da década de 1950 havia mais dunas de areia do que concreto armado e, talvez por isso mesmo, lugar onde Billy escolheu fixar residência. Na realidade, Billy não era exceção. Uma grande parcela da população se submetia à precariedade dos serviços públicos de transporte e saúde, bem como das moradias com estruturas calamitosas. Dos subúrbios para as áreas centrais, isso ficava mais evidente no cotidiano do trabalhador durante a sua travessia da cidade, em movimento pendular, das suas residências aos locais de trabalho, concentrados na área central e parte mais abastada da Zona Sul. Periódicos e livros estatísticos⁷⁰ apontam para a cifra de, pelo menos, meio milhão de pessoas acometidas pela violência das superlotações, condições insalubres, falta de ar, temperaturas elevadíssimas dos bondes, dos ônibus e dos trens, e golpes da polícia que serviam para ensardinhar pessoas o quanto era possível dentro dos metros cúbicos mais disputados da cidade.

O que Billy não poderia desconfiar, entretanto, é que justamente numa dessas fastidiosas idas e vindas, observando a majestosa paisagem que se oferecia àqueles conhecedores do itinerário pelo aterro, do Flamengo, misteriosamente lhe ocorreria, como um raio criativo imprevisível⁷¹, o tema melódico-poético que, pouquíssimo tempo depois, modificaria estética e ideologicamente o curso geral a música popular brasileira:

⁷⁰ GASKWRYSZEWI, Alberto. **Agonia de morar**: urbanização e habitação da cidade do Rio de Janeiro (DF) - 1945/50. Londrina: Editora da UEL, 2012.

⁷¹ Afirmação colhida em depoimento feito pelo autor em: THIAGO, Paulo. **Coisa mais linda**: história e casos da bossa nova. [DVD – documentário – 120 min.] Brasil: Sony Pictures, 2005.

Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o céu, o mar.
 Ei-lo⁷²:

Imagem 7: Elemento poético-melódico central da Sinfonia do Rio de Janeiro



À sua alegria, suscitada pela misteriosa revelação musical, seguiu-se imediatamente uma aflição natural de quem corria o risco de esquecer a melodia com a mesma espontaneidade que lhe ocorrera, pois, a cantou em bom som até a rua Barata Ribeiro, uma das perpendiculares principais da praia de Copacabana, na Avenida Atlântica. Agarrou o telefone mais próximo e esbravejou “anota isso aí antes que eu esqueça!”. Do outro lado da linha estava um compositor moço, tijucano, de 27 anos, um dos tantos arranjadores da gravadora Continental, àquela altura correndo permanentemente atrás do aluguel, completamente anônimo, e conhecido apenas para um grupo seleta de músicos: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. O jovem Tom, casado há pouco, preocupado com os gastos do lar e, especialmente, preocupado com Paulinho Jobim, o filho primogênito, que tinha de três para quatro anos - interessante, pois, fica fácil perceber que à involuntariedade do tema melódico-poético central *Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o céu, o mar* Billy Blanco soube escolher, em compensação, um bom parceiro para dar continuidade ao projeto, coincidência ou não, que faz lembrar a contratação de Joseph-Alfred Martinet no *Álbum pitoresco musical* do Rio de Janeiro àquela altura com quase um século de vida.

⁷² Informações musicais transcritas em pauta podem ser gratuitamente acessados e retirados do site www.jobim.org.br

Quando recebeu a notícia, com alguma dificuldade técnica da telefonia ruidosa, Tom, naturalmente, assustou: “É um samba?”. Na verdade, eram vários. Billy contou assim:

Eu vinha pelo aterro, ali do Flamengo, me veio esta frase musical e literária. Na Barata Ribeiro eu saltei e liguei pro Tom: “Tom, eu tô aqui com uma ideia e quero que você escreva aí pra eu não esquecer”. Ele pegou o papel e eu ditei pra ele “*Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar*”. “Então vem pra cá”, e eu fui. Eu quero fazer disso aí um tema de uma suíte do Rio de Janeiro. E o Tom: “Poxa, ótimo! Vamos lá.” Sentamos no piano e começamos.⁷³

A ideia original de Billy Blanco era a de usar o tema central como melodia condutora de uma suíte formada por canções dedicadas ao Rio, peça musical aos moldes de *An American in Paris*, dos consagrados George Gershwin e Ira Gershwin. As ideias e as composições evoluíram ao longo de quase três meses e, assim como o tema inicial, as demais partes das músicas seriam feitas por telefone, porque nenhum dos dois dispunha de tempo suficiente para se dedicar exclusivamente a um projeto musical completamente incerto do ponto de vista comercial. Por isso, justamente, e de certa maneira também em função da inexperiência dos dois compositores para atuarem como compositores na indústria cultural, as músicas foram aparentemente feitas sem levar em consideração nenhum balizamento estético/tecnológico. Criaram, por fim, um conjunto de músicas que dificilmente poderiam ser midiaticamente veiculadas para o grande público.

A história da gravação, então, é um rebuliço. O primeiro a se interessar pelas canções foi o produtor musical e proprietário da gravadora Sinter, Paulo Serrano. Como as condições orçamentárias de Billy e Tom não era das melhores, Serrano os convenceu, sem grande dificuldade, que ambos assinassem um contrato dando

⁷³ THIAGO, Paulo. **Coisa mais linda**: história e casos da bossa nova. [DVD – documentário – 120 min.] Brasil: Sony Pictures, 2005.

preferência à sua gravadora. O disco, entretanto, era muito longo para os padrões da época e custaria uma fortuna para ser produzido. Uma quantia de dinheiro que nenhuma empresa investiria se a música não fosse certamente um sucesso da rádio e, no caso dos dois, o sucesso, na época, era bem improvável. Billy Blanco era uma espécie de trabalhador da imprensa fanático por música. E Tom não tinha, ainda, nenhum disco de sua autoria gravado. Na verdade, em 1953, Tom Jobim tinha apenas três canções registradas em disco de 78 rpm: "Incerteza" (parceria com o pianista Newton Mendonça) por Mauricy Moura, "Faz uma semana" (parceria com o baterista Juca Stockler) e "Pensando em você" por Ernany Filho. Situação delicada, então, uma música da maior qualidade harmônica e melódico-poética, feita por dois compositores praticamente desconhecidos, com um contrato assinado e carentes de gravadora.

Se havia um alto custo para a produção do disco, isso estava atrelado à trajetória das músicas, uma vez que os dois compuseram as músicas fora de quaisquer balizas pré-estabelecidas. Motivados pelo surgimento espontâneo das primeiras notas e versos, o tempo total de execução ultrapassaria tranquilamente os quinze minutos. À rigor, o projeto da suposta suíte transformou-se, no fim da composição, então, em um conjunto bem mais pretensioso de composições encadeadas por orquestração, coral, instrumentos de todas as alturas de vozes, e regência. Isto é, era claramente incompatível registrá-los fonograficamente em 78 rpm, pois, a mídia não comportava nem o tempo da execução, ou tampouco toda aquela variedade de timbres. Assim, o futuro musical da parceria Jobim e Billy apontava para o inglório engavetamento, medo maior dos músicos em processo de profissionalização.

No fim do túnel havia apenas uma remota luz, a de optar pelo único formato midiático compatível, bem mais arrojado, mais tecnológico, mais caro que o 78 r.p.m., e

o mais luxuoso da década de 1950, o *Long-Playing* (para os íntimos, o futuro *LP*⁷⁴). Mas quem ousaria investir os recursos para tanto e, ainda, correr o risco de ver o disco encalhado nas lojas de discos do Rio de Janeiro?⁷⁵

Serrano não entendeu que dedicar um *LP* inteiro a dois estranhos seria uma opção comercial razoável e, por isso, deixou as partituras empoeirando na gaveta no mesmo momento em que o país, e sobretudo a Capital Federal, tinha opiniões divergentes sobre o acontecimento mais marcante da história recente: porque Getúlio Vargas, em Agosto de 1954, com um tiro certo no peito, encerrara a própria vida. A delicada situação econômica e social⁷⁶ por que passava o Rio de Janeiro, bem como o resto do país, agravou-se com o gesto trágico e simbólico do presidente que, além de cometer o suicídio, deixou para os brasileiros uma “carta-testamento”⁷⁷ pouco alvissareira. Disse, no último parágrafo:

“Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio.

⁷⁴MAMMÌ, Lorenzo. **A era do disco**. Revista Piauí, v. 89, p. 36-41, 2014.

⁷⁵CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁷⁶SCHWARCZ, Lilia Moritz (dir.). **História do Brasil Nação: Olhando para dentro (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

⁷⁷ Após o suicídio, as rádios divulgaram, repetidamente, sob fundo musical dramático, a mensagem deixada pelo presidente, a chamada “carta-testamento”, documento sobre cuja efetiva autoria há controvérsias. Getúlio Vargas já havia refletido muito sobre esse documento, pois diversas vezes ele pensara em suicídio, sempre que se via diante de situações-limite, como ocorreu quando as batalhas de 1930 estavam prestes a se iniciar e quando deixou Porto Alegre de trem para assumir o poder. Em 20 de Novembro de 1930, apesar de vitorioso havia um mês, anotou em seu diário: “Quantas vezes desejei a morte como solução da vida”. A “carta-testamento” é um documento patético, de grande impacto, seguramente um dos mais conhecidos textos da história do Brasil. Nela, Vargas garantia que vinha lutando dia a dia em favor do povo, que, então, quedaria desamparado. Lamentava nada mais poder dar aos seus, “a não ser o meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo brasileiro, eu ofereço em holocausto minha vida”. Justificava o suicídio dizendo que, com sua morte, estaria sempre na memória do povo: “Escolho este meio de estar sempre convosco. Quando vos humilharem, sentireis minha alma sofrendo ao vosso lado”. O parágrafo final, a despeito do seu indiscutível efeito retórico, expressava a grande vaidade de Getúlio Vargas [...] (FICO, 2015: página 17)

Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História⁷⁸.

Getúlio contribui, assim, para a gravidade do contexto que afetava, especialmente, os trabalhadores e a população pobre. Em 1953, por exemplo, uma série de greves trabalhistas explodiram, sinalizando já uma crise social de grande proporções:

[...] entre as quais se destacaram a chamada greve dos 300 mil em São Paulo e a dos marítimos, abrangendo os portos do Rio de Janeiro, Santos (no estado de SP), e Belém (capital do Pará). A greve dos 300 mil ficou assim conhecida em referência ao número de trabalhadores grevistas, entre outros, operários do setor de calçados, têxteis, marceneiros, gráficos e vidreiros, reivindicando 60% de aumento salarial e a revogação do Decreto-lei nº 9.070 [Decreto que inviabilizava a organização sindical e organização dos trabalhadores em movimentos] [...] A paralisação durou 24 dias, entremeada de choques entre a polícia e os grevistas, e terminou com uma vitória parcial dos trabalhadores. Do ponto de vista político, o movimento representou uma derrota para o getulismo e os dirigentes sindicais fiéis a ele. Isso porque os sindicalistas ligados ao PC, na ilegalidade, tiveram o papel principal na condução da greve, numa época em que o partido denunciava o governo Vargas como "lacaio do imperialismo".⁷⁹

Carlos Fico (2015) argumenta que o suicídio de Getúlio estaria associado a um amplo processo de insatisfação social e política, em grande medida, provocado por ele e que, atingiu seu ápice, com o atentado contra a vida do então jornalista e candidato à presidência Carlos Lacerda⁸⁰. Por conta dessa situação, uma atmosfera de incerteza

⁷⁸ CARONE, 1980: p. 59

⁷⁹ FAUSTO, 2013: p. 112 e 113.

⁸⁰ O atentado contra Lacerda levaria o governo Vargas ao fim. No dia 5 de agosto de 1954, após fazer palestra em uma escola, Lacerda voltou de carro para a sua casa, na rua Toneleiro, no bairro de Copacabana, acompanhado do major Rubem Vaz. Depois de se despedirem, eles foram alvo de tiros e o major caiu mortalmente atingido. Lacerda foi ferido no pé. O brigadeiro Eduardo Gomes interferiu junto às autoridades e conseguiu que a investigação do crime fosse conduzida pela Aeronáutica, por meio do inquérito policial-militar que se instalou na base aérea do Galeão, sendo essa origem da expressão "República do Galeão" - que designava, como se vê, esse formidável grupo de pressão antigetulista. As investigações foram comprometendo, cada vez mais, o governo. De início, descobriu-se que o táxi que havia conduzido o atirador fazia ponto nas proximidades do Catete. Logo depois, um integrante da guarda pessoal do presidente foi acusado. Ademais, as investigações comprovaram atividades de corrupção e troca de favores patrocinados pelo chefe da guarda, cujos arquivos foram

sobre o futuro do país, adensada pela a posse recente do até então vice-presidente Café Filho, político nordestino de trajetória esquerdista, muito embora tenha se aproximado da oposição de Vargas, o mais provável era que as músicas de Tom e Billy ficassem eternamente na gaveta. Aparentemente, não havia clima nem porquê gravá-la naquele momento.

Curioso, pois, esses episódios da História do Brasil não eram assim tão impeditivos, nem pareceram comercialmente tão graves, para uma personalidade do meio musical que respondia por *Braguinha*, o João de Barro, compositor muito reconhecido, diretor artístico de uma outra gravadora também bastante reconhecida, senão a mais poderosa dos anos 1950, a Continental. Braguinha ouviu alguns dos temas da música de Billy e Jobim em um dos pianos própria da gravadora, inclusive, executados pelas mãos do próprio Tom.

Em meados dos anos 1950 Tom Jobim exercia a função de arranjador da gravadora Continental, trabalho que, segundo ele⁸¹, foi o mais importante do início da sua carreira porque lhe permitiu trocar o dia pela noite. Como a maioria dos músicos, Tom foi obrigado a começar a carreira como músico noturno das *boites*, cassinos, *dancings*, prostíbulos da cidade. Pra ele, trocar o dia pela noite era um inferno, além do dinheiro que era muito pouco, os ambientes de trabalho insalubres, os riscos de vida que corria - como da vez que quase foi baleado enquanto executava qualquer música francesa, e ainda ouviu o desaforo do atirador: "pode continuar que a briga não é com você..."⁸². Quem lhe deu a possibilidade de, novamente, ser trabalhador diurno foi Sávio de Carvalho da Silveira, aliás, no mesmo 1954:

apreendidos, o que levou Getúlio Vargas a dizer que estava em um "mar de lama" - expressão que Lacerda e seus opositores usaram para criticar ainda mais o seu governo. (FICO, 2015: página 15)

⁸¹JOBIM, Tom. **A vida de Tom Jobim**: depoimento. Rio de Janeiro: Editora Rio, ano desconhecido.

⁸²Idem.

Resolvi mudar a minha vida, de repente. Para ser bicho diurno, arranjei emprego na Continental discos. Levava minha pastinha, com algumas partituras. Alguém cantava uma música, batendo na caixa de fósforos, e eu punha a melodia no papel. Naquele tempo não havia gravador, nem nada, era tudo de ouvido. Os que existiam eram móveis grandes, verdadeiros mastodontes. Minha pasta era dessas de *ataché*, com pentagramas, lápis, borracha e gilete lá dentro. Lembro do Monsueto chegando lá com aquele samba "Mora na filosofia", e eu escrevendo a música para ele, riscando o pentagrama com todo cuidado. O samba foi o maior sucesso.⁸³

Quer dizer, embora pouco conhecido pelo público consumidor de discos, e passando por dificuldades financeiras, assim como a maioria da população economicamente ativa do Brasil no contexto pós-II Guerra Mundial (1938-1945)⁸⁴, Tom foi um homem de invejável sorte. No mesmo ano que Billy resolveu confiar ao seu talento a tarefa de ajudá-lo continuar o maior achado musical da sua vida, ele também conseguiu um emprego que muitos músicos do país nem ousavam sonhar: por na pauta as músicas de compositores, especialmente músicos de samba que viviam em morros e subúrbios do Rio, que faziam música, mas não liam ou tampouco escreviam no pentagrama. Na Gravadora Continental Tom pôde ouvir e absorver de tudo que se fazia na época, especialmente o material dos cânones da época: entrou em contato direto com Monsueto, Pixinguinha, Assis Valente, Ary Barroso, Jacob do Bandolim, Braguinha, Dorival Caymmi, Antônio Maria, Ismael Neto.

Braguinha, enfim, ficou hipnotizado com as músicas de Tom e Billy e, atropelando a possibilidade do disco não vender nada, se convenceu de que valeria a pena negociar com Paulo Serrano, da gravadora rival Sinter, um novo contrato e comprar para si a empreitada. A Continental assumiria definitivamente o risco de gravar o primeiro disco dos jovens músicos, e no caríssimo e luxuoso formato de *Long Playing!*

⁸³ JOBIM, 1996: p. 86.

⁸⁴ HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

Serrano, por sua vez, não fez grandes oposições, mas soube negociar bem, só aceitou a rescisão contratual sob a condição da Continental lhe emprestar Lúcio Alves, seu intérprete mais brilhante (ao lado, é claro, do cantor e pianista de jazz Dick Farney) para um disco na Sinter, com exclusividade para recolher os lucros da vendagem. Braguinha achou justo e o contrato foi assinado e, Lúcio Alves, uma estrela brilhante da radiodifusão dos anos 1950, fez o seu disco fora da Continental sem desconfiar, de jeito nenhum, que havia sido usado como um troco numa transação que beneficiaria dois compositores desconhecidos que ainda nem sonhavam com o grande reconhecimento público e artístico⁸⁵.

Imagem 8: Fotografia do ensaio da Sinfonia do Rio de Janeiro com o cast da Gravadora Continental no famoso apartamento da Rua Nascimento Silva, 107⁸⁶



⁸⁵CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁸⁶ Antonio Carlos Jobim ao piano e da esquerda para a direita: Bill Farr, Luiz Delfino, Waldir Viviani (solista, percussionista e quinta voz do grupo "Os Cariocas"), Billy Blanco e "Os Cariocas": Emmanuel Furtado (o Badeco, terceira voz e violão), Jorge Quartarone (o Quartera, quarta voz e percussão), Ismael Neto (arranjador, primeira voz e violão) e Severino Filho (segunda voz e percussão), durante ensaio para a primeira gravação do LP "Sinfonia do Rio de Janeiro: a montanha, o sol, o mar". Casa de Severino Filho. Tanto a fotografia quanto a legenda anterior estão disponíveis no site do Instituto Tom Jobim: www.jobim.org

Por que, afinal, Braguinha lançou mão da sua autoridade e fez uma aposta tão alta em dois compositores que, seguindo a cartilha comum das gravadoras⁸⁷, não prometiam grandes lucros? Além, é claro, dos recursos estéticos usados por Blanco e Jobim - voltaremos a este ponto detalhadamente nas próximas partes do texto - chamarem muita atenção, uma vez que o amálgama entre gênero popular e repertório de música de concerto é o elemento distintivo para compreender a linguagem jobiniana como arte moderna⁸⁸, pode ser que, entremeado à toda crise brasileira e carioca daquele momento, da qual o suicídio do presidente era a expressão máxima, Braguinha tenha se apegado à ideia de que aquele o conjunto de músicas poderia ter o poder de apesar da crise vigente, reforçar a integridade da identidade do Rio de Janeiro, tal qual foi realizado pelo departamento de informação e propaganda de Vargas nos anos 1930 com a marchinha carnavalesca de André Filho, "Cidade Maravilhosa". Em grande medida, a literatura especializada⁸⁹ aponta que a solidez da identidade do Rio, intimamente associada ao prestígio que a cidade pôde gozar longamente na condição de Capital, foi aos poucos minada e reestruturada no intervalo histórico situado entre 1954 e 1965, o que nos faz crer também que o olhar de Braguinha sobre a composição de Billy e Jobim não foi à toa, mas sim, estratégica.

Os motivos dessa perda gradual do prestígio e da perpetuação do Rio como "Cidade Maravilhosa", tem duração de aproximadamente uma década, e são bastante conhecidos: primeiro, a desestabilização política-econômica, altamente simbolizada pelo suicídio de Getúlio Vargas, que teve um força retumbante na Capital; depois, entre

⁸⁷ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

⁸⁸ POLETTO, Fábio. **Saudade do Brasil**: Tom Jobim na cena musical brasileira. Tese (Doutorado em História Social). USP, 2011.

⁸⁹ MOTTA, Marly. **Saudades da Guanabara**: campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-1975). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000; _____. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

1957 e 1960, com o anúncio e a concretização de que ao Rio não caberia mais sediar as deliberações mais caras a União, papel este que passaria a ser de Brasília, a nova capital federal; e, por fim, a comemoração do Quarto Centenário da cidade em 1965 que, estruturalmente falando, resultou na construção de uma série de equipamentos urbanos (especialmente logísticos e sanitários) para modernização da cidade.

Algo em comum, sem embargo, parece conectar todo esse processo: a tentativa paulatina de mostrar que, embora mudanças atroz e radicais se anunciassem para a cidade, havia ainda a persistência de traços de identidade indelével em meio à crise. Laurent Vidal (2012), por exemplo, apontou para a deliberada teatralização de Juscelino Kubitschek, que se valeu, para fazer da transferência da Capital, de um episódio menos traumático do que, *a priori*, parecia ser. No dia 21 de abril de 1960, o dia oficial da mudança escolhido como data histórica a corroborar também com a importância dos inconfindentes de 1789, JK anunciou

[...] “Enquanto eu for presidente da República, há de dar-vos o Governo Federal inteira colaboração, a fim de que o Rio de Janeiro mantenha o título com que o mundo todo o consagrou – Cidade Maravilhosa.” Com essa frase, se abria um futuro tranquilo; com esse nome de “Cidade Maravilhosa”, o discurso de Juscelino se encerrou. O Rio tornou-se uma lenda, e essa lenda ultrapassou os limites do Brasil. O *status* de capital não mudava nada: aos olhos do mundo, ela era a Cidade Maravilhosa. Mesmo recentemente, essa denominação já havia dado a volta ao mundo e ninguém mais ousaria questioná-la.⁹⁰

Nesse dia, é sintomático o fato de Juscelino, popularmente entendido como a liderança do processo de modernização brasileira⁹¹ e, conseqüentemente, de Brasília, ter se valido do mito musicalmente construído da “Cidade Maravilhosa” para abrandar os ânimos e legar para o Rio de Janeiro, ainda que virtualmente, a ideia de que sua

⁹⁰ VIDAL, 2012, p. 90 e 91.

⁹¹ BENEVIDES, Maria Victória. **O governo Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 1986.

identidade estava preservada, embora tal mudança significasse a transição permanente do prestígio político do Rio para outro lugar, bem distante, no território brasileiro.

Mais tarde, em 1965, a fim de lastrear literário e documentalmente as solenidades da comemoração do Quarto Centenário da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro - da fundação oficial, em 1565, ao aniversário em 1965 - foi encomendada pela prefeitura a reedição de um livro de textos e iconografias⁹², entrecortado em dois grandes tomos (um anterior e outro posterior ao século XIX), para registrar e publicar a fulgurante beleza atlântica da cidade, suas riquezas culturais e pluralidade artística, seus patrimônios históricos e arquitetônicos, suas especificidades geográficas. E, por ironia, foi o tiro ideológico que saiu pela culatra. Logo os primeiros poucos parágrafos do prefácio de abertura - escritos pelo já notável Gilberto Freyre - do grande livro *Aparência do Rio de Janeiro*⁹³, escrito pelo positivista Gastão Cruls, explicitou as verdades inconvenientes que a administração da "Cidade Maravilhosa" insidiosamente tentou escamotear, sobretudo a devastação da natureza, o desrespeito patrimonial, a ação predatória da especulação imobiliária em áreas imaculadas, a carência estrutural, o prenúncio de uma crise urbana irrefreável, de longa data e de grandes proporções.

[...] Arranha-céus erguidos aqui sem plano e em oposição às formas dos morros em que a paisagem da cidade parecia arredondar-se em ventre de mulheres e moças a espera de arquitetos, de artistas, de homens que a soubessem fecundar. Levantados no puro interesse comercial de aproveitamento de espaço urbano por particulares ávidos apenas pelo lucro, à sombra de prefeitos ou

⁹² A primeira edição da *Aparência do Rio de Janeiro* apareceu em 1848. A segunda, revista pelo autor, em 1952. Gastão Cruls faleceu em 1959, poucas notas tendo deixado para uma nova publicação da primorosa obra escrita com amor e dedicação de apaixonado carioca.

A fim de participar, a seu modo, das comemorações do Quarto Centenário da Fundação da cidade guanabarina, em 1965, resolveu a Livraria José Olympio Editora dar uma terceira edição do livro que tão expressivamente apresenta uma visão panorâmica dos quatro séculos da História do Rio de Janeiro. Encarregou-nos da delicada missão de rever-lhe o precioso texto, anotando-o quanto as modificações ocorridas, acrescentando-lhe alguns dados que atualizassem informações pelo menino do Morro do Castelo habilmente espalhados na *Aparência*. (CRULS, 1965, página 877)

⁹³ CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*: 2º volume. Editora José Olympio, Rio de Janeiro: 1965.

governos ineptos ou complacentes. De modo que as velhas linhas de beleza carioca pouco resta para conservar viva a paixão de um estranho pelo que aquela beleza já teve de único ou sem igual, com as saliências dos seus morros prometendo desentranhar-se em novas belezas. (Gilberto Freyre, "O que Gastão Cruls vê")⁹⁴

Em ambos os casos há respostas para a questão "O que é o Rio de Janeiro?", de modo que, cada uma à sua maneira, a imagem imaculada da cidade é citada - em JK enquanto ovação, em Gilberto Freyre como crítica. A historiografia consagrada que debruçou-se sobre os problemas que se desdobraram durante o crescimento e adensamento urbano do Rio de Janeiro⁹⁵ aponta, em geral, que desde o início do século XX a sucessão de planos de reforma e modernização da cidade seguiram um viés conservador, isto é, não houve concretamente a tentativa de fazer da cidade um espaço equânime, muito embora sua construção identitária aponte para essa versão da cidade.

Neste sentido, a partir de meados da década de 1940, a situação do Rio de Janeiro era da maior gravidade, pois, dentro dos seus limites constava uma configuração disparatada por extremos de riquezas imodestas em coexistência com carências estruturais ultrajantes que alastravam-se, sobretudo, nos subúrbios e pelas encostas dos morros. Assim, o que é possível verificar é um Rio de Janeiro aturdido não somente pelo lado da calamidade infra-estrutural, mas, outrossim, por uma incompatibilidade desconcertante entre a semelhança e a imagem da cidade, a

⁹⁴Idem.

⁹⁵ABREU, Maurício de Almeida (org.) **Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, turismo e esportes, Biblioteca carioca, 1992; _____. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INPLANRIO, 1997; _____. (org). **Rio de Janeiro: formas, movimentos, representações: estudos de geografia histórica carioca**. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2005.

percepção real e a divulgação virtual, do qual a o rótulo “Cidade Maravilhosa” é uma unanimidade histórica.

Cabe, então, a tentativa de esboçar algumas ideias sobre esse processo de esgarçamento entre o que foi o Rio e como a cidade foi sendo identitariamente construída. Por enquanto, pelo que observamos, uma linguagem que possivelmente legou um ponto de vista sobre esta questão foi, justamente, a música de Billy Blanco e Tom Jobim, pois, foi composta, escrita, contratada, arranjada e fonograficamente registrada para o consumo popular, justamente enquanto o país, e a Capital, divergiram opiniões polarizadas acerca do suicídio de Getúlio, em 1954.

Sinfonia popular em tempo de samba

É curioso, pois, a gravadora Continental endossou a aposta nos dois compositores, também, com uma espécie de golpe estético. O *LP* original de dez polegadas saiu com o nome, por deliberação vertical da diretoria, em Novembro de 1954, de *Sinfonia do Rio de Janeiro*, muito embora não fosse exatamente uma sinfonia nos moldes estéticos da santíssima trindade do classicismo vienense: Haydn, Beethoven e Mozart. Para apimentar, o subtítulo traria uma informação atípica à Sinfonia, aliás, à quaisquer sinfonias da história da música: “*Popular, em tempo de samba*”. Isto é, o nome do trabalho, à contragosto dos autores⁹⁶, já sugeriria um certo mal entendido entre o que aquelas músicas continham e o que poderia-se esperar musicalmente instruindo-se pelo seu título. Do mesmo modo, o trabalho gráfico⁹⁷ do *LP* resumia-se em uma colagem de inspiração surrealista para a capa, onde elementos da

⁹⁶ JOBIM, Antônio Carlos. **Cancioneiro Jobim**: obras completas (1937-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music: 2001: página 21.

⁹⁷ A autoria deste trabalho gráfico é, por enquanto, desconhecida pelo autor desta dissertação de mestrado.

natureza atlântica e da cidade do Rio de Janeiro apareceram entrecortados pela silhueta da estrutura de um piano de cauda. E, na contracapa, um texto, novamente, de generosa ovação à natureza:

A **Continental** tem o prazer de apresentar o seu grande público uma das mais importantes obras da música popular brasileira.

A montanha, o sol, o mar, belezas sem par para a cidade do Rio de Janeiro, são descritas de forma singela pela poesia e música dos compositores **Billy Blanco** e **Antônio Carlos Jobim** em um clima musical literário que bem representa a atmosfera tropical de cores e luzes que caracterizam essa linda metrópole. Aí são localizados aspectos da vida cotidiana como o futebol, o hábito do cafezinho, a praia, o problema da condução, flagrantemente do morro com o seus sambas para o Carnaval, enfim, uma síntese da vida do Rio muito bem desenvolvida pelos autores que foram de uma rara felicidade na concepção deste belo trabalho. Para melhor realização deste LP, a **Continental** entregou a orquestração ao maestro **Radamés Gnattali**, cujo prestígio artístico dispensa comentários. Utilizou-se, ainda, esta gravadora, do seu consagrado "cast", podendo ser reconhecidas nas diversas cenas as vozes dos seus maiores cantores:

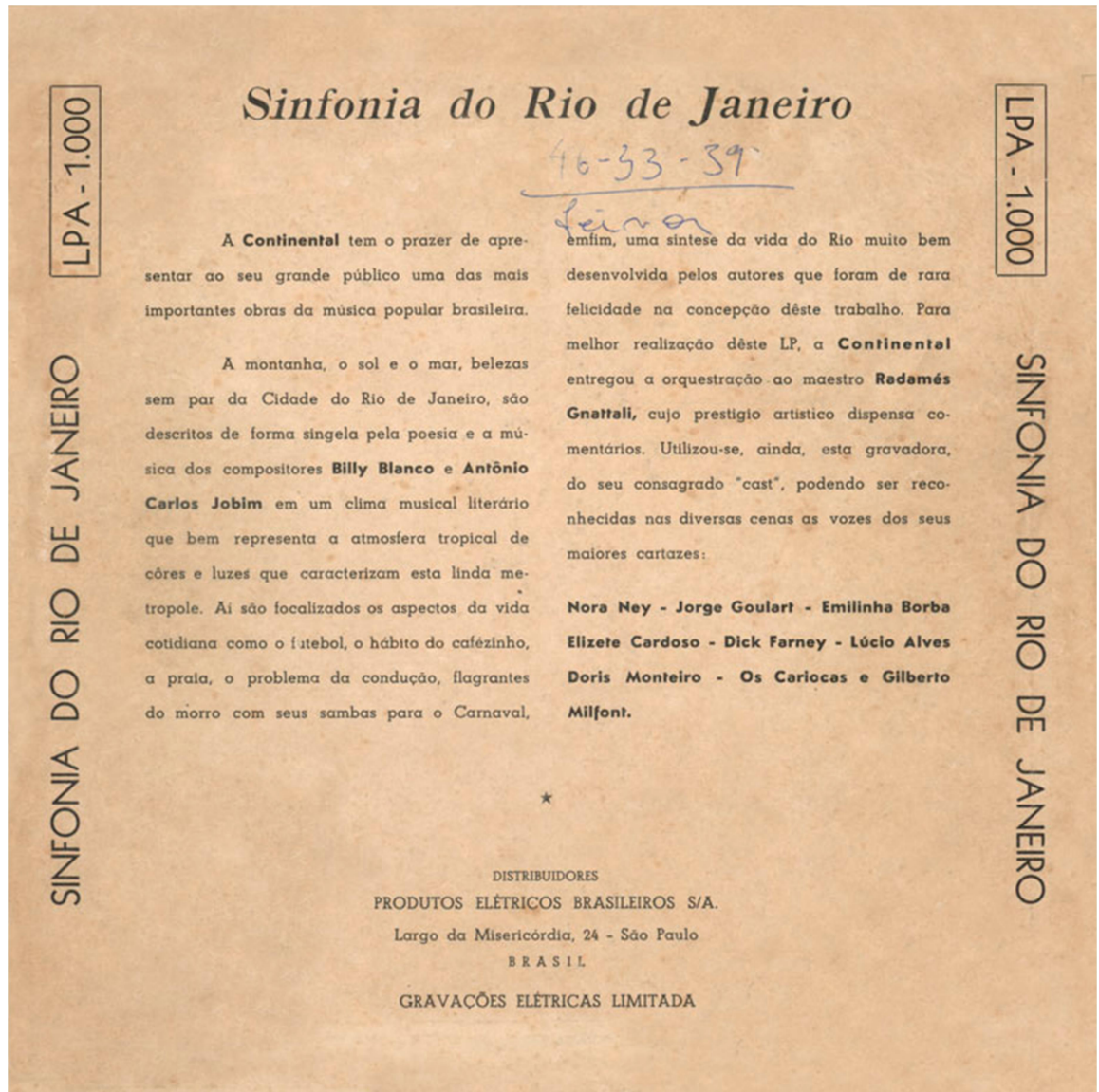
Nora Ney - Jorge Goulart - Emilinha Borba - Elizeth Cardoso - Dick Farney - Lúcio Alves - Doris Monteiro - Os Cariocas e Gilberto Milfont⁹⁸.

⁹⁸Retirado de: <http://www.jobim.org>.

Imagem 9: Capa do LP Sinfonia do Rio de Janeiro



Imagem 10: Contracapa do LP da Sinfonia do Rio de Janeiro



À primeira vista, as informações sobre a Sinfonia do Rio de Janeiro indicavam, como de praxe, uma ode artística à natureza carioca, de modo a ovacionar a paisagem e beleza cênica da cidade tal qual uma tradição de precursores. O título com o nome da

cidade, a ilustração da capa e o texto da contracapa apontavam para isso. Essas obviedades, porém, sugerem também alguma incompatibilidade, justamente por causa da heterodoxa classificação “sinfonia popular em tempo de samba”. Sinfonias, em geral, compõem o repertório da música de concerto e, senão muito esporadicamente, não estão entremeadas à música popular que, no Brasil, já havia assumido definitivamente o formato da canção⁹⁹. Denotar essa incompatibilidade está a desconfiança de que, talvez, a mensagem das músicas de Blanco e Jobim não foram totalmente entendidas pela gravadora e, por isso, o mal estar entre os compositores e a direção artística sobre como apresentar o *LP* para o público consumidor do Rio de Janeiro. A conturbada gravação do disco, portanto, teve outros desdobramentos além da disputa contratual entre a Sinter e a Continental.

Porque a música erudita se organiza sobretudo a partir da estrutura harmônica e da linha melódica, ao passo que a popular, e de origem negra mais do que qualquer outra, se apóia numa sofisticada variedade rítmica, sincopada, com seu irresistível apelo pulsional, que sintonizava de um lado com as cadências mecânicas das cidades industriais e por outro com a intensidade emocional da vida moderna, pronta para dissipar suas energias concentradas em passos enérgicos e danças alucinadas.¹⁰⁰

Essa mistura (sinfonia popular em tempo de samba), no mínimo atípica, foi, muito mais tarde, poeticamente examinada por Caetano Veloso¹⁰¹. Sobre Jobim, disse ele que um auto retrato mais bem acabado do maestro poderia ser composto por uma mistura de Radamés Gnattali com Dorival Caymmi. Radamés o erudito que melhor ouve os populares e Caymmi o popular que melhor ouve os eruditos. Alquimia bonita, contudo, um pouco insossa sem ter em vista o elemento caro da vendagem dos discos, pois, uma ideia que a direção artística da Continental tinha com clareza, liderada por

⁹⁹ TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

¹⁰⁰ SEVCENKO, 2001, p. 111.

¹⁰¹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Braguinha, é que a Sinfonia é uma instituição, canônica, marca unânime da alta cultura ocidental, e por isso um bom rótulo para tentar provocar um corre corre nas lojas de discos - que, infelizmente para Jobim, Blanco, e especialmente para as expectativas Braguinha, jamais aconteceu.

Em relação às tradições¹⁰², portanto, a Sinfonia de Tom Jobim e Billy Blanco lançou mão apenas, aparentemente, da reiteração e desenvolvimento temáticos ao longo dos movimentos. A melodia simples, de poucas notas, já existia desde o primeiro *insight* musical de Billy Blanco com os versos "Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio e Janeiro a montanha, o sol, o mar" e, foi preservada durante a composição e, trabalhada em todos os movimentos do disco, e assim colocado na pauta:

Imagem 11: Partitura do tema melódico-poético central de Billy Blanco

Fm7 Bb7(9) Fm7 Bb7(9) Fm7 Bb7 Fm7 Bb7(9)

Rio de Ja-neiro que eu sem-pre hei de_a - mar Rio de Ja-neiro a mon - ta-nha_o sol o mar

Ou, seguindo o modelo de transcrição semiótica - explicado no Capítulo 1:

¹⁰² CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Imagem 12: Transcrição semiótica do tema central de Billy Blanco

Rio					Rio				
	neiro					neiro			
	Ja		pre			Ja		nha-o	
	de		sem	de-a		de		ta	sol
			eu	Hei				mon	o-sol
		que		mar			a		mar

O desenvolvimento das músicas em doze movimentos consecutivos permeados pela cadência binária (isto é, compassos que têm duração de dois tempos) do samba, alternadamente executados em diferentes andamentos, ora mais lento, ora mais rápido, bem como sua duração de aproximadamente 15 minutos, também fez desta peça uma coisa completamente fora dos padrões sinfônicos convencionais, tanto por causa dos limites rigorosamente impostos pela tecnologia de registro fonográfico dos anos 1950 que ainda inviabilizavam a gravação de uma sinfonia em discos, mas, sobretudo, pela vazão estética que, em Jobim, atrelou os campos do popular e do erudito enquanto marca de uma certa “autenticidade” artística e, também, de enquadramento da sua música no rol da moderna arte brasileira.

Mais interessante que o número expressivo de 12 movimentos, é que, entre os movimentos que compõe a abertura, *Abertura* e *Coisas do Dia*, e o que dedica-se à conclusão, o *Samba do Amanhã*, todos demais (*Matei-me do trabalho*, *Zona Sul*, *Arpoador*, *Noites do Rio*, *O mar*, *Copacabana*, *A montanha*, *O morro*, *Descendo o morro*), estão organizados tal qual a problemática divisão de bairros do Rio de Janeiro, da Zona Sul e da Zona Norte, isto é, de maneira claramente fragmentada.

Assim, portanto, a Sinfonia do Rio de Janeiro, que não é exatamente uma sinfonia, está dividida em quatro grupos distintos: primeiro *Abertura* e *Coisas do dia*, os dois movimentos que compõe a abertura; depois *Matei-me do trabalho*, *Zona Sul*, *Arpoador*, *Noites do Rio*, *O mar*, *Copacabana*, são movimentos totalmente dedicados à Zona Sul da cidade; o que se segue, *A montanha*, *O morro*, *Descendo o morro*, são movimentos dedicados à Zona Norte; e, por fim, um movimento conclusivo, o *Samba do amanhã*. Então, na própria divisão da música, há uma mensagem importante, embora implícita, pois, a ideia de fazer a música com esses blocos homogêneos, e deixar evidente o começo e o fim de cada um desses blocos através do recurso de reiteração da melodia central “*Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar*”, denota a fragmentação, e em alguns casos a exclusão, entre as diferentes partes da cidade. Em grande medida, transpor esses limites espaciais e integrar a cidade é da alçada da administração. Mas, na década de 1950, os desafios para fazê-lo esbarravam, outrossim, na própria configuração geográfica da cidade que, espremida entre o atlântico e as montanhas, crescia ao sabor dos poucos espaços regulares de planície, rigorosamente delimitados pelas encostas dos morros e pela orla.

Apertado entre a montanha e o mar, o Rio de Janeiro teve, nesses elementos naturais, os grandes balizadores de sua expansão. Independente do fato que o desenvolvimento da tecnologia permitiu que esses obstáculos fossem gradualmente sendo vencidos, possibilitando que a cidade passasse a incorporar, na sua malha construída, espaços que outrora eram considerados impróprios ou impossíveis de ocupação urbana, a verdade é que, como decorrência da presença marcante do maciço da Tijuca, a cidade assumiu uma forma caracteristicamente linear.¹⁰³

Assim, um elemento central da natureza carioca que invariavelmente permeia a divisão entre suas Zonas é a cadeia montanhosa que atravessa a cidade no sentido Leste - Oeste. Assim, o que convencionalmente chama-se de Zona Sul e Zona Norte são áreas que, respectivamente, estão ao sul e ao norte do imponente e, durante grande parte da história do Rio de Janeiro, do intransponível, Maciço da Tijuca.

¹⁰³ ABREU, 1992, p. 54.

Dentre os elementos que formam o quadro natural carioca, o maciço da Tijuca, cadeia de montanhas que se estende por uma área de 95Km², e que divide a cidade numa “zona sul” e numa “zona norte”, ocupa um lugar de destaque. Conhecido também pelos nomes de Serra da Carioca e Serra de Tijuca, esse maciço (e os alinhamentos rochosos que lhe dão prosseguimento junto ao litoral), por razão mesma de sua localização, sempre exerceu um papel fundamental na vida da cidade, a começar pela orientação que impôs ao seu crescimento¹⁰⁴.

Ou, detalhadamente:

[...] maciço Carioca, do Andaraí ou da Tijuca, estende-se na direção E.O., desde o Pão de Açúcar até a planície de Jacarepaguá, na Serra Inácio Dias, e, na direção S.N., da Gávea a Inhaúma. Dividido em vários cordões, é o maciço de maior beleza e de recorte mais tortuoso. Nêle se destaca-se alguns cumes elevados, como o Pão de Açúcar (395m), a Pedra da Gávea (842m), o Corcovado (704m), o Bico do Papagaio (975m), o Pico da Tijuca (1.021m), e mais de vinte morros isolados, espalhados a êsmo desde o centro urbano até os subúrbios. Tais relevos criam uma série de vales, Gávea, Botafogo, Laranjeiras, Glória, Centro, Saúdes, S. Cristóvão, nos quais a cidade se foi implantando caprichosamente, pois que com tantos acidentes de terreno jamais poderia ter a configuração estelar, com os quarteirões partindo de um núcleo central e dispostos como os raios de uma roda, feição bastante comum nas grandes capitais. É também nesse bloco granítico que se situam os morros mais aprazíveis e procurados do Rio, como Santa Tereza e Alto da Tijuca.¹⁰⁵

Podemos nos ater, então, à percepção de que o tema *Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o céu, o mar* tem a ver com o reconhecimento que a natureza atlântica da cidade é um elemento de identidade, como apontado por uma tradição, mas também é ela que impõe e restringe o avanço da cidade em certas direções. Nesse sentido, aponta a bibliografia que trata de Geografia e Fenomenologia¹⁰⁶ que a montanha e o mar, elementos concretos e permanentes da

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ CRULS, 1965, p. 682.

¹⁰⁶ TUAN, Yi Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. – São Paulo: Editora UNESP, 2005; _____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2012; _____. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2013.

vida carioca, estão entre as coisas que são permanentes para algumas sociedades e, por isso mesmo, se prestam como objetos prementes para a construção de usos e de significados sociais dos mais diversos.

[...] certos aspectos da natureza desafiam o controle humano fácil: são as montanhas, desertos e mares. Eles constituem, por assim dizer, elementos permanentes no mundo do homem, quer ele goste ou não. A tendência do homem tem sido de responder emocionalmente a esses aspectos recalcitrantes da natureza, tratando-os. Em uma época, como sublime, como a abóbada dos demônios. Nos tempos modernos, tem enfraquecido a carga emocional da resposta, porém, permanece um forte elemento estético em nossas atitudes para com a natureza que não pode ser facilmente influenciado.¹⁰⁷

À medida em que certas práticas são inviabilizadas pela natureza, outras são desde logo adaptadas às particularidades naturais, que são também imposições naturais. Como facilmente verifica-se a dicotomização em Zonas a partir das montanhas e, ao longo do desenvolvimento histórico da cidade, sobretudo durante o século XX, por exemplo, sua função de demarcar espacialmente o espaço de pertencimento das classes.

Ressaltam de imediato, por sua importância geográfica: (a) a baía de Guanabara, que presidiu a fundação da cidade, e o desenvolvimento da atividade portuária, que a projeta no cenário mundial e na vasta hinterlândia criada à as retaguarda; (b) os alagados da baixada que, por longo tempo, balizaram sua expansão através de aterros sucessivos, e ainda hoje interferem nos sistemas subterrâneos de dutos e transportes coletivos em várias áreas; (c) **o alinhamento montanhoso que a divide em duas zonas absolutamente distintas, por sua história, seu conteúdo social e sua infraestrutura urbana – a Zona Norte e a Zona Sul**; (d) a malha de vales, encostas, colos e alvéolos que abrigam seus multivariados bairros e subúrbios, eixos de circulação de extensão variável, pontos de convergência e irradiação de fluxos, alguns dos quais urbanizados como subcentros.¹⁰⁸

¹⁰⁷ TUAN, 1975, p. 105.

¹⁰⁸ GALVÃO, 1992, página 14. *grifo nosso*.

Pensando, assim, nos possíveis significados construídos a partir da produção, da disseminação fonográfica e da recepção da Sinfonia do Rio de Janeiro, levando em consideração toda a complexidade que decorreu da sua gravação e os primeiros elementos estéticos apresentados, especialmente o título atípico, o tema melódico-poético central, a construção da capa do *LP* e o texto comercial da contracapa, somos levados a entender que há nesses 12 movimentos de Jobim e Blanco, reunidos em quatro grupos distintos, significados obscurecidos por uma classificação estética imposta, mas que, se descortinados, podem revelar algo maior do que corroborar com uma tradição de fabricação identitária da cidade apoiada no forte contraste entre o real e o virtual, entre a identidade e a alteridade. Há, além de uma tradição identitária-musical, certamente, um sub-texto rico de mensagens - que, posteriormente, ajudou a formar o *ethos* jobiniano consagrado na Bossa-Nova, onde otimismo e melancolia misturam-se em um cancionário que está entre os mais revisitados do mundo.

A Sinfonia do Rio de Janeiro, avaliando-a a partir das dificuldades de registrá-la e da organização da música, sugere a imagem dos irmãos siameses, pois, à inextricabilidade entre a natureza carioca e a identidade urbana, assinaladas desde cedo pelo *insight* de Billy Blanco, atrela-se também uma visão de mundo de dois compositores que poderão ou validar uma tradição de versões imaculadas da cidade ou, como veremos a seguir, complementá-la com elementos sem precedentes¹⁰⁹.

¹⁰⁹ É possível saber isso porque o livro "Rio Musical", editado pela Biblioteca Nacional em 1965, portanto um dos documentos confeccionados para celebrar o Quarto Centenário, faz um balanço completo das músicas já produzidas nesta cidade no sentido de homenageá-la: **RIO-MUSICAL**: Crônica de uma cidade. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional: 1965.

CAPÍTULO 3: O TONALISMO ÀS AVESSAS: IDENTIDADE E CRÍTICA

Nem tudo é progresso: *Abertura e Coisas do dia*¹¹⁰

Das características atípicas da Sinfonia do Rio de Janeiro já citadas, uma em particular não pode deixar de ser percebida: a letra. Em geral, sinfonias não têm letras¹¹¹ e, se esse recurso aparece, nem¹¹² sempre ele está necessariamente imbricado à melodia ou ao tema central, de forma que essa característica é tradicionalmente apresentada no universo das canções e da música popular. Todavia, todos os atos de Blanco e Jobim, sem exceção, têm letras. Ou seja, esse é também um tipo de composição onde a compatibilidade entre melodia e poesia pode ser utilizada para construir e comunicar mensagens - bem como podemos nos valer desse ponto de vista para investigar a fonte, uma vez que nossa sensibilidade inexoravelmente percebe e introjeta a música na memória, sobretudo, com esse recurso. Nos dois primeiros atos¹¹³, *Abertura e Coisas do dia*, onde o tema é apresentado, os trechos poéticos¹¹⁴ são:

¹¹⁰ A partir daqui a dissertação fará análises da Sinfonia do Rio de Janeiro que articulam uma tendência particular da cidade de construção identitária através da música popular, questões urbanas (positivas e negativas) notáveis na década de 1950, e possíveis significados ideologicamente obscurecidos, nem sempre fáceis de serem percebidos, que Jobim e Blanco tentaram insemear com suas músicas.

¹¹¹ PALISCA, Claude V. & GROUT, Donald J. História da música ocidental. 4ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

¹¹² É importante citar, todavia, o caso da 9 Sinfonia de Beethoven, que possui letra, uma ode à alegria, e letra compatível com os demais sons.

¹¹³ Acreditamos que é de grande valia acompanhar a leitura deste trabalho ouvindo os atos da Sinfonia do Rio de Janeiro, no sentido de tentar entender a articulação entre sons e texto que fizemos nesta dissertação. Para isso, os leitores poderão acessar os links de registro fonográfico completo no site do Instituto Tom Jobim, em www.jobim.org.br ou acessar no link

Abertura (*Moderato*)

Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar, Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar
 Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar, Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar
 Festival de beleza, natureza sem par
 Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar

Eu quero morrer num dia de sol
 Na plenitude da vida, tão bela e querida que acaba amanhã de manhã
 Quem sabe eu voltarei outra vez,
 Num raio claro de sol, num pingo de chuva, que cai de manhã no meu Rio
 Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar, Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar

Coisas do dia (*Dobrado movimentado*)

Sete horas
 Quanta gente
 Vai à rua
 Procurando
 Ônibus! Trem! Não vem o lotação!
 Atrasado pro trabalho resultado confusão

Segue o dia,
 Sol bem quente,
 Derretendo,
 Toda gente
 Calor, calor! Não posso trabalhar,
 Com licença um minutinho vou tomar um cafezinho
 Cafezinho, cafezinho, cafezinho...

No sentido de estabelecer a organização dos atos vinculados à organização espacial do Rio, Jobim e Blanco¹¹⁵ utilizaram os dois primeiros atos para apresentar o

https://www.youtube.com/watch?v=a6nB_aMZHfU&t=138s (este colocado na web sem direitos autorais, provavelmente por algum(a) admirador(a) que acredita que este LP transgride o valor monetário).

¹¹⁴ Não analisaremos todas as letras de todos os atos. Por uma questão prática, e metodológica, iremos expor análises de letras conjugadas com outros elementos estéticos que corroboram com o escopo central deste capítulo, que é mostrar que as composições de Blanco e Jobim se fazem identitárias a partir de um posicionamento ideológico.

¹¹⁵ Textos biográficos de Tom Jobim (pois, não há ainda biografias produzidas para Billy Blanco) apontam que parte dos seus trabalhos em parceria não foram feitos da maneira mais tradicional, isto é, o exercício da composição musical e a compatibilização da poesia feitos por pessoas diferentes em espaços particulares, esquema geralmente tratado com o apelido popular de "encomenda". Por isso, as fontes não permitem saber exatamente o que cada autor fez, de modo que optamos por tratá-los igualmente no que diz respeito à construção das músicas.

tema melódico-poético e também inserir, em seguida, críticas referentes aos problemas urbanos, especialmente de dificuldades de transporte, como transparece nas letras, sem deixar de lado a percepção de no Rio já haviam desigualdades latentes entre as suas partes, isto é, que para compreender esta cidade é necessário ter ciência da sua heterogeneidade.

Já neste início, algumas provocações merecem destaque, como nos versos "Na plenitude da vida, tão bela e querida que acaba amanhã de manhã" e "Ônibus! Trem! Não vem o lotação! Atrasado no trabalho trabalho resultado confusão". Isto é, àquela desconfiança de que a música poderia trazer certo conteúdo crítico em relação à cidade, além da sua capacidade de corroborar do ponto de vista identitário tradicional, começa a ser verificado. Entendemos que já no início da Sinfonia do Rio de Janeiro, então, os ouvintes são convidados a uma experiência de imersão urbana por intermédio da arte.

Colocados na pauta, e transcrevendo segundo a metodologia da semiótica da canção, o primeiro trecho fica assim:

Imagem 13: Trecho da partitura do movimento *Abertura*

que - ro mor - rer num di - a de sol Na ple - ni - tu - de da

vi - da tão be - la_e que - ri - da Que_a - ca - ba_a - ma - nhã a - ma - nhã - ã Quem

outras coisas, uma ruptura com um passado glorioso de alguns lugares do Rio de Janeiro - voltaremos a este ponto nas análises que vem a seguir.

Há, portanto, no importante ato *Abertura*, pois, é a primeira mensagem musicalmente transmitida para o público e escolhida para ali estar, alguma desconfiança com o futuro configurada pela insatisfação do tempo presente. Essa incerteza é, também, assinalada com os versos "Vida tão bela e querida/ Que acaba amanhã, amanhã/ Quem sabe eu encontrarei outro alguém / Num raio claro de sol / Num pingo de chuva / Que cai de manhã no meu Rio", que encerram o ato de abertura:

Imagem 15: Continuação da partitura do movimento *Abertura*

The image displays a musical score for the 'Abertura' movement, consisting of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'vi - da tão be - la_e que - ri - da Que_a - ca - ba_a - ma - nhã a - ma - nhã - â Quem'. The second staff contains: 'sa - be eu_en - con - tra - rei ou - tro_al - guém Num ra - io cla - ro de'. The third staff contains: 'sol Num pin - go de chu - va Que cai de ma - nhã No meu Ri - o'. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

Desta vez, diferentemente de certa homogeneidade melódica que aparece no início, a melodia faz um contorno impossível de ser comparado com a entoação da fala comum, deixando um contraste em relação ao começo do ato, pois, é clara a diferença entre uma melodia falada e uma melodia cantada - até as pessoas que não têm alfabetização musical conseguem identificar a diferença estética existente entre um cantar falado e um cantar melodioso. As notas mais agudas incidem nas palavras centrais "Quem sabe", assinalando a dúvida acerca do futuro e concomitantemente lançando mão de recurso passional na palavra "alguém", aliás, que está cercado ambientalmente por elementos da tropicalidade carioca: um raio de sol e um pingo de chuva. É bastante comum em cidades tropicais, litorâneas e acidentadas geomorfologicamente que a radiação solar seja correlacionada às precipitações rápidas de acúmulo de umidade na vertente, chamadas de chuvas orográficas¹¹⁷. Por isso, embora sutil, os elementos raio de sol e pingo de chuvas podem sugerir, especialmente porque estão aparecendo um depois do outro, uma citação à particularidade natural do Rio de Janeiro, assim como estão incidindo em notas mais graves e, por isso, combinam-se com as palavras da melodia central "[...] a montanha, o sol, o mar" que também estão na parte grave do gráfico melódico - adiante retornaremos a esta questão:

¹¹⁷ ROSS, Jurandy (org.). **Geografia do Brasil**. São Paulo: EdUSP: 2014.

Imagem 12: Transcrição semiótica do tema central de Billy Blanco

Rio					Rio				
	neiro					neiro			
	Ja		pre		Ja		nha-o		
	de		sem	de-a	de		ta		o
		eu		Hei		mon		o-sol	
		que		mar		a			mar

Ademais, a escolha de continuar o ato lançando mão de uma compatibilidade distinta entre melodia-letra (porque o lado passional, neste caso, sobrepõe a figurativização¹¹⁸ das melodias faladas) está para tentativa de provocar um apelo afetivo acerca da imprecisão do porvir, em relação às mazelas do presente e, amalgamá-las às citações da natureza, no sentido de incitá-las, pode estimular algumas observações, como: o teor saudosista, que é corroborado na expressão “quem sabe”, seguindo de citações à natureza, é um exercício de transfiguração de uma coisa ou outra (de fazer comum os limites entre a paixão que finda e a devastação da natureza¹¹⁹)? E, ainda, a natureza não pode estar representando um refúgio aos problemas, como a agônica urbanização do Rio de Janeiro, e isso não estaria vinculado à melancolia e dissonância da melodia que embala os versos? Em ambos os casos podemos sustentar, pelo menos, que existe uma insatisfação tácita.

WISNIK (2001) aponta que à transição da música modal (referência aos antigos modos gregos) para a música tonal (referente às tonalidade), no ocidente, associa-se à

¹¹⁸ Trata-se, segundo TATIT (1987), de um simulacro de discurso coloquial inserida na composição.

¹¹⁹ O Rio alinha seu traçado no modelado fisiográfico, com a mesma desenvoltura com que supera obstáculos de toda ordem que o meio físico antepõe ao seu crescimento e consolidação, criando soluções que marcam fortemente sua fisionomia e sua história. Sucumbe, entretanto, recursos, em seu sentido mais amplo, dentro do aglomerado urbano. Harmonia e conflitos entre sociedade e natureza assinalam seu perfil e diversificam ângulos sob os quais se manifesta a questão ambiental, ao longo do tempo. (GALVÃO, 1992, página 17)

histórica cristalização da ideologia de progresso que, em tese, concretiza-se pelo avanço técnico e científico engendrado pelo capitalismo europeu na últimas décadas do século XIX¹²⁰. Isto é, não é comum no universo das sinfonias pôr em questão o futuro se ele está, afinal, costurado à cara noção de progresso. Nesse sentido, é importante a percepção de que, além do que já foi anteriormente apontado acerca da inconsistência entre o nome "Sinfonia do Rio de Janeiro" e a estética sinfônica convencional, há também um lado histórico que denota a profundidade das composições de Blanco e Jobim enquanto elas, aparentemente, e à contragosto das sugestões imagéticas e textuais feitas na capa e na contracapa do *LP*, estão problematizando o progresso, em vez de reiterá-lo, ao passo que ovacionam a natureza .

A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da idéia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música "erudita"), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*.¹²¹

Diferentemente da tradição modal, onde as notas circulam em torno de um eixo sonoro fixo, comentando-o e reafirmando-o, a grande novidade inseminada pela tonalidade é a impressão de movimento crescente, emulando o progresso através dos sons, onde o próprio eixo principal de reverberação da música pode mudar de um lado para o outro através do jogo de tensões e resoluções, processo musicalmente denominado de modulação harmônica. Tecnicamente falando

¹²⁰ HOBBSAWM, Eric. **A era do capital**: (1848-1875). São Paulo: Paz & Terra, 2016.

¹²¹ WISNIK, 2001: p. 113.

[...] a música tonal se funda sobre um movimento *cadencial*: definida uma área tonal (dada por uma tônica que se impõe às demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da *dominante*, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensões e repouso (que em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, de encadeamento harmônicos. Tensão e repouso não se encontram apenas na fase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical). Além disso, a tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por *modulação*, constituir-se por sua vez numa nova tônica. Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da sequência. **Transitar pelas funções através de um encadeamento que tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é o fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade.**¹²²

É justamente no novo universo de possibilidades encampado pelo tipo de composição tonal que historicamente tipifica-se a diacronia, isto é, uma concepção teleológica de tempo que aponta crescentemente para o porvir, ou, no caso da música, uma sequência de notas (tecnicamente chamadas de escalas) que são capazes de gerar as tonalidades maiores e menores. Assim, está dissolvida no escopo geral das sinfonias uma relação ideológica do tempo e espaço das sociedades em relação ao progresso.

Contudo, em alguns casos, a música tonal também pode vir a realçar através dos sons, contradições latentes, pois, se de um lado aparece a possibilidade de representação do movimento crescente e teleológico, por outro, numa espécie de trama dialética, salta à percepção dos compositores e do público uma tomada de consciência que objeta os próprios fundamentos imperativos da noção de progresso através do

¹²² WISNIK, 2001: p. 114.

tonalismo. Aí está uma fértil plataforma de coexistência de contradições, entendida como poderoso veículo de comunicação e articulação de ideias complexas, bem captada por Blanco e Jobim, à medida que eles usufruem da tonalidade intercalando nos movimentos uma boa quantidade de elementos conflitivos que fazem dessa composição uma tentativa *sui generis* de representação da cidade, ora corroborando suas belezas, ora criticando suas disparidades. O nome do *LP*, portanto, à revelia do que Tom e Billy gostariam, também não se justificava pela ótica das contradições que a música trazia sobre a “Cidade Maravilhosa”, pois, é um tonalismo às avessas - voltaremos a tratar deste ponto em “O ovo da serpente” nos movimentos acerca das Zonas da cidade.

Esse posicionamento dos compositores, se não completamente explícito, como crítica ao progresso, porém nitidamente cauteloso, perfaz praticamente todos os atos da Sinfonia do Rio de Janeiro. Um recurso elegantemente usado para dizê-lo, por exemplo, poderá ser notado pelos ouvintes mais atentos, ainda no ato *Abertura* - aproximadamente no instante 1:15 do *LP* - quando durante o último verso do ato, “Num pingo de chuva que cai amanhã no meu Rio”, antes da transição que retoma a melodia central, há uma delicada citação à natureza com uma nota aguda que emula um pingo de chuva (a nota é um Lá agudo, na figura musical de mínima com um ponto que altera sua duração natural, durando assim um tempo e meio, representado na partitura para piano na cor cinza porque é um comentário extra-melódico):

Imagem 17: Partitura do pingo de chuva no movimento *Abertura*

Amaj7(9) Bbdim7 Bm7 Cdim7 C#m7 F#m7 Fm7 Bb7

sol Num pin - go de chu - va Que cai de ma - nhã No meu Ri - o

Assinalar as palavras “pingo de chuva” complementando-as com uma nota está para transformá-las em imagem. Incrivelmente, a habilidade sinestésica¹²³ da percepção humana faz com que um dado sensorialmente captado transforme-se em outros dados, que só poderiam concretizar-se pela experiência de outro sentido também. Embora sutil, a escolha dos compositores de comentar a melodia com um som da paisagem, sobretudo um som natural e cotidianamente atlântico, como a chuva,

¹²³ Ao introduzir a consciência no mundo da percepção, Merleau-Ponty estabelece uma ponte entre ela e o mundo. Na relação sujeito-objeto, o filósofo se coloca diante do enigma da realidade, cuja ambiguidade ele exemplifica da seguinte maneira: quanto a minha mão direita toca a minha mão esquerda ocorre um fenômeno difícil de determinar: quem toca e que é tocado? Qual das mãos é *sujeito* e qual é *objeto*. Essa ambiguidade operada pelo corpo percorre toda obra de Merleau-Ponty. A filosofia mantém esses pares sem reduzi-los a uma conciliação fácil e sem uni-los à identidade de um deles, ou melhor, sem a redução de um no outro. Ele mantém os pares como opostos que se excluem, e que, ao mesmo tempo, mutuamente se interpelam, numa circularidade. (CARMO, 2000, páginas 26 e 27)

Recuperando o corpo do esquecimento a que a filosofia clássica a relegara, Merleau-Ponty procura reabilitá-lo, e não apenas antropologicamente. Trata-se muito mais de reconhecer no corpo uma fundamentação para todo o conhecimento. Para que se perceba a importância que ele atribui ao tema, basta olharmos para o esquema da sua obra *Fenomenologia da Percepção*: na primeira pensa o corpo iniciando-se pela sensação; na segunda parte, as análises levam à investigação do mundo percebido, passando pela sexualidade, motricidade e linguagem, para, finalmente, na terceira parte, alcançar a discussão sobre a consciência, a temporalidade e a liberdade. (CARMO, 2000, página 82)

pode ser útil no sentido de revelar uma premente ideologia à favor da natureza, ou pelo menos da preservação da natureza na cidade. Desde o primeiro ato, então, vai desenhando-se a noção de que o Rio de Janeiro é inextricável do seu sítio. Na literatura da Geografia Urbana, sítio é o nome que se dá às características naturais do espaço organizado por uma cidade¹²⁴. Se há no trabalho desses compositores uma preocupação identitária em meio à crise, ela se vale da natureza, do meio ambiente, da paisagem Tecer críticas à ideia de progresso e em seguida citar melodicamente a natureza atlântica, nos parece um posicionamento que alerta o Rio de Janeiro: não há cidade sem meio ambiente:

As concepções de que meio ambiente e questão ambiental compreendem somente a natureza ou as relações homem-natureza, de uma forma linear, deixam de lado questões sociais e culturais de grande significado para a compreensão de sua ocorrência. **É tempo de se repensar ambiente como envolvimento total da sociedade que o constrói e que representa, ao mesmo tempo, o papel de agente e ator da questão ambiental.**¹²⁵

A paisagem, erroneamente, foi durante décadas entendida como o que se vê a partir de um ponto de vista, portanto, bastante confundida com a ideia de cena ou de fotografia¹²⁶. As expressões da paisagem captadas pelos outros sentidos, além do visual, conceitualmente sucumbiram pelo dado imagético do mundo, bem como a interpretação e a função que a cultura exerce na paisagem mudou com o pensamento científico do século XX¹²⁷. Assim, a citação ao “pingo de chuva” na melodia do ato de *Abertura*, sabido que na década de 1950 a economia brasileira já havia iniciado a formação do seu parque industrial e a substituição do modelo econômico

¹²⁴ SOUZA, Marcelo Lopes de. **ABC do desenvolvimento urbano**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

¹²⁵ GALVÃO, 1992, p. 24. *grifo nosso*.

¹²⁶ CLAVAL, Paul. **A geografia cultural**. Florianópolis, Editora Da UFSC, 2007.

¹²⁷ SAUER, Carl. **The morphology of landscape**. University of California, Publications in Geography, vol. 2, 1925.

agroexportador pelas indústrias, nos remete a reflexão de que talvez foi uma escolha a fim de ressaltar a inextricabilidade do Rio com a natureza atlântica, ou mesmo colocá-la hierarquicamente acima dos avanços do progresso que, afinal, desde as sistematizadas reformas urbanas que acometeram a cidade¹²⁸, não significaram mudanças positivas nos indicativos sociais e espaciais da cidade.

Por toda sua situação incomparável, cidade marítima e cidade montanha, paisagem de presépio engastada entre a orla azul do oceano e o maciço verde da serra distante, casario distribuído desde o contorno caprichoso das praias até a encosta vertiginosa dos penhascos, aqui embalada pela onda quérula, ali descansando no recesso dos vales, mais adiante aconchegada pelo hirsuto da floresta primitiva – por tudo isto, porque é o orgulho dos cariocas, o encanto dos brasileiros e a admiração dos estrangeiros, e também porque o seu tamanho assim o permite, não há de estar longe o dia em que nossa Capital alcance índices muito mais altos de população e forme ao lado das mais compactas aglomerações humanas: uma Londres ou uma Nova Iorque¹²⁹.

Podemos intuir que os sons da paisagem, sintetizados pelo conceito de *soundscape*¹³⁰ (ou paisagem sonora), são historicamente reveladores, pois, a paisagem

¹²⁸ [...] os principais investimentos - financeiros e simbólicos - da chamada Reforma Passos foram estrategicamente orientados em três direções. Uma delas foi a abertura da Avenida Central (futura Avenida Rio Branco), unindo o Rio de Janeiro de "mar a mar", isto é, do porto, na então Prainha, até a recém-construída Avenida Beira-Mar. Foram realizadas também obras de ampliação do porto do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se abriram as avenidas Rodrigues Alves e Francisco Bicalho. Era, sem dúvida, uma resposta às necessidades da "face urbana" das atividades agroexportadoras, em função da inserção do Rio na economia mundial como exportador de produtos agrícolas e importador de toda sorte de manufaturas. Finalmente, houve a tentativa de implantação de novas "usanças e costumes" nesse espaço remodelado segundo padrões vigentes nas cidades consideradas civilizadas. Para tanto, o prefeito editou uma série de decretos proibindo a venda de bilhetes de loteria e a ordenha de vacas leiteiras, bem como a prática da medicina pública e de qualquer forma de comércio ambulante na avenida. Estavam sujeitos a punições aqueles que urinassem fora de mictórios, cuspissem nas ruas e soltassem fogos de artifícios. Cães soltos deveriam ser apreendidos.

Se o ideal era transformar o Rio de Janeiro da Paris dos trópicos, o real era enfrentar a concorrência com Buenos Aires. Não por acaso, eram constantes as referências comparativas entre as duas cidades-capitais, a argentina e a brasileira. Afinal, em um século que se iniciou sob a égide da expansão capitalista mundial, as qualidades da cidade-capital poderiam ser o diferencial capaz de atrair investimentos estrangeiros, principalmente para financiar a montagem da infra-estrutura urbana, como água, energia, esgoto e meios de transporte. (MOTTA, 2004: p. 31)

¹²⁹ CRULS, 1965: p. 621.

¹³⁰ SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

sonora será tanto plural e complexa quanto mais dinâmicas a sociedade imprimir sobre a organização e a concepção do seu espaço, sobre os tipos de relações que mantêm com a natureza, e sobre a sua percepção um tanto cambiante daquele espaço social e deste espaço natural. Influenciam o que é a paisagem sonora, ou mais precisamente o seu significado e o seu grau de representatividade na vida social, todos os sons que existem e que se articulam, se sobrepõe e se conjuntam, e que estão subordinados à percepção da sociedade sobre si e sobre os espaços onde atua, aliás, ambos os tipos em permanente diálogo e interferência, reavaliação e metamorfose. Sobre a complexidade sonora na composição paisagística é historicamente ilustrativo pensar que, sobretudo nas décadas do pós-guerra, houve um aumento extraordinário de novas informações que perfizeram as paisagens à medida que ocupamos com densidades inéditas as superfícies do mundo tradicionalmente antropizadas. Com a mesma intensidade, este fenômeno que nos referimos de irrefreável alastramento urbano e metropolização legou consequências profundas sobre a nossa avaliação espacial, que tornar-se-ia gradualmente despojada de sensibilidade, empatia ou discernimento para os sons naturais da fauna e da flora. Há, no "pingo de chuva" de Blanco e Jobim, uma passionalidade idílica a ser percebida, pois,

A audição é um modo de tocar a distância, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial. A esse respeito, leia-se o que um etnomusicólogo escreveu: "Todos os grupos étnicos que conheço têm em comum sua grande aproximação física e um incrível senso de ritmo. Esses dois procedimentos parecem coexistir."¹³¹

Ademais, a água é, por vários meios que podemos percebê-la, uma substância natural socialmente¹³² relacionada à proteção, à maternidade, ao conforto, ao

¹³¹ SCHAFFER, 2011: p. 29

¹³² Um símbolo é um repositório de significados. Estes emergem das experiências mais profundas que se acumulam através do tempo. As experiências profundas têm, muitas vezes, um caráter sagrado, extraterreno, mesmo quando elas se originam na biologia humana. Quando os símbolos dependem de acontecimentos singulares, eles devem variar de um indivíduo para outro e de uma cultura para outra.

imprescindível. Sobre esta questão tão cara, pois, o Rio de Janeiro está intimamente relacionado à água, o canadense Murray Schaffer, estudioso dos sons das paisagens, assinala que “ O oceano dos nossos ancestrais encontra-se reproduzido no útero aquoso da nossa mãe e está quimicamente relacionado com ele. Oceano e Mãe. No líquido escuro do oceano, as incansáveis massas de água impeliam o primeiro ouvido sonar. À medida que o feto se move no líquido amniótico, seu ouvido se afina com o marulho e o gorgolejo das águas” (SCHAFFER, 2011: página 33). Igualmente, sobre a inevitabilidade e conseqüente importância da água, Schaffer argumenta que o homem - no sentido de sociedade organizada - embora possa negligenciar a água, ele “[...] nunca escapará do seu encanto atávico. “O homem sábio deleita-se com a água”, diz Lao-Tsé. Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é o fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontáveis transformações” (SCHAFFER, 2011: página 34). Ou: [...] Todos os caminhos levam às águas. Se tivessem essa oportunidade, provavelmente todos os homens viveriam na orla do elemento, ao alcance do som dos seus humores, noite e dia. Nós nos afastamos dela, mas a partida é temporária. (SCHAFFER, 2011: página 34).

Desde os dias mais remotos das águas da Carioca que água e cidade, no Rio de Janeiro, tendem a se completar. Poucas são as cidades grandes que se tem tanta intimidade entre cidade e água do mar. O carioca é hoje quase um anfíbio. Regala-se d'água de mar e de vida de praia como outrora os indígenas se regalavam d'água dos rios. Raro é o corpo moreno de carioca moderno que não se forma correndo na praia nadando e mergulhando no mar, desde novo avermelhando-se em sol de Copacabana, no Leme, em Ipanema. Nem os arranha-céus, nem as piscinas dos clubes elegantes separam o verdadeiro carioca do mar ou da água viva. É uma constante essa, de homem e água viva, que, sob aspectos diversos, vem sobrevivendo no brasileiro do Rio a todas as

Quando se originam em experiências comuns à maior parte da humanidade, eles têm um caráter mundial. Os fenômenos naturais como céu, terra, água, pedra e vegetação são interpretados de maneiras semelhantes por povos diferentes. Lugares e objetos específicos como pinheiro, rosa, fonte ou moita, provavelmente têm interpretações diferentes. (TUAN, 1975, página 203)

transformações de aparência da cidade. Sem água não há carioca, nem há Rio de Janeiro, nem aparência do Rio de Janeiro.¹³³

Então, àquela aparentemente simples nota Lá (aguda e de considerável duração na pauta e no registro fonográfico, pois, ocupa dois tempos em um compasso de quatro tempos), reproduzida extra-melodicamente conforme demonstrado, conectam-se possíveis significados de grande valia para compreendermos algumas questões do Rio de Janeiro em meados da década de 1950. O som é fonte¹³⁴ para a pesquisa histórica e, às vezes, ele está parcialmente preservado em uma ou outra música:

[...] A música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Assim, ela será útil como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas. [...] Esse é um tema que tem sido pouco explorado, pois os historiadores e analistas têm-se concentrado em mostrar como os músicos extraem a música da imaginação ou e outras formas de música. Mas eles também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, os sons e os ritmos de diferentes épocas e culturas têm influenciado o seu trabalho, tanto consciente como inconscientemente.¹³⁵

O pingo de chuva de Jobim e Blanco não é uma cópia exata do som natural, mas uma citação dele. Via de regra, os sons naturais que não são transformados em timbres musicais - como o timbre metálico e o timbre da madeira foram largamente utilizados, por exemplo, para confecção de instrumentos - ao longo da construção das sociedades, por quaisquer motivos, como estridência ou dificuldade de reproduzi-los e organizá-los, são inseminados nas músicas de duas formas: primeiro, há o caso da música que lança mão dos sons da paisagem através da idealização, modalidade da *música absoluta*; já, no segundo caso, ocorre quando a música usa dos elementos sonoros naturais exatamente como eles são, imitando-os, assim, fazendo-a *música programática*.

¹³³ CRULS, 1947: p. 17.

¹³⁴ NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

¹³⁵ SCHAFFER, 2011: p. 151

[...] Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, **elas parecem ganhar importância na razão direta do desencantamento do homem com a paisagem sonora externa**. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos.¹³⁶

Pela grande quantidade de instrumentos, pluralidade de timbres, e consequentemente pela dificuldade e custo de reuni-los para performance, assim como pelo exercício das gravações do *LP* em estúdio hermeticamente protegido dos sons que vem de fora, a citação à natureza da Sinfonia do Rio de Janeiro, nas palavras e nas notas, parece acompanhar esta tendência urbana de desencantamento e, no caso particular desta cidade, um paradoxal desencantamento, uma vez que no Rio a natureza é, especialmente em função das limitações técnicas dos anos 1950, algo inalienável - retomando Maurício de Abreu: Serra de Tijuca, esse maciço (e os alinhamentos rochosos que lhe dão prosseguimento junto ao litoral), por razão mesma de sua localização, sempre exerceu um papel fundamental na vida da cidade, a começar pela orientação que impôs ao seu crescimento. (ABREU, 1992, página 54).

Se entendemos que no processo criativo há um limite tênue entre a escolha dos elementos estéticos e a fluidez, a espontaneidade, a corporeidade dos artistas, podemos intuir também que aspectos de uma obra podem tanto corresponder à autoria imediata, quanto a canais de conexão direta com os compositores. Maurice Merleau-Ponty dedicou-se, por exemplo, a entender as relações de poder entre sujeito e objeto

¹³⁶ SCHAFFER, 2011: p. 151 e 152. *grifo nosso*.

do ponto de vista fenomenológico até indicar que há uma dupla troca das partes, isto é, às vezes a arte pode descortinar características da intimidade¹³⁷.

[...] As imitações da natureza foram, então, criadas para serem exibidas em espaços não naturais. Aí elas funcionam como janelas, levando o espectador a diferentes cenários. Uma galeria de arte é uma sala como mil avenidas de partida, de modo que, havendo entrado, esquece-se a porta para o mundo real e se é obrigado a seguir explorando. Do mesmo modo, uma peça descritiva de música transforma as paredes das salas de concerto em janelas abertas para o campo. Por meio dessa "vitrina" metafórica, transpomos o confinamento da cidade para ir em direção à *paysage* livre mais distante.¹³⁸

A *Abertura* dá o tom do que os espectadores do álbum podem esperar para todos os demais atos, há uma correlação íntima entre a apresentação, o desenvolvimento, e a finalização da Sinfonia do Rio de Janeiro: a crise do Rio, que reverbera como uma crise identitária também, não pode ser ingenuamente amainada, para recuperá-lo é necessário olhar para a inextricável natureza atlântica sem postergar a visão crítica acerca das ameaças que, pouco a pouco, podem castrar da cidade o que ela oferece de mais valioso, histórico e patrimonial - para ilustrar essa questão, podemos lembrar que desde as primeiras décadas do século XIX há no Rio de Janeiro iniciativas do poder que preservam e vangloriam os seus sítios. A transição entre a *Abertura* que se dá após a citação idílica à paisagem, encerrando melancolicamente e, antes do início de *Coisas do dia* - repete-se o tema melódico-poético central, o mesmo do *insight* de Billy Blanco no início de 1954 - anuncia uma linearidade ideológica presente na obra.

O novo ato dedica-se à agitação do mundo do trabalho do Rio de Janeiro e, para isso, dobra o andamento de execução marcando os contratempos do compasso com comentários feitos por instrumentos de sopro metálicos, sons que impõe uma sensação

¹³⁷ PONTY, Maurice-Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

¹³⁸ Idem

de frenesi, de modo que antes mesmo da letra a instrumentação tanto mais estridente quanto mais rápida já deixa mais ou menos claro que outro assunto entrará em cena.

Coisas do dia (*Dobrado movimentado*)

Sete horas
Quanta gente
Vai à rua
Procurando
Ônibus! Trem! Não vem o lotação!
Atrasado pro trabalho resultado confusão

Segue o dia,
Sol bem quente,
Derretendo,
Toda gente
Calor, calor! Não posso trabalhar,
Com licença um minutinho vou tomar um cafezinho
Cafezinho, cafezinho, cafezinho...

Neste novo ato que se apresenta, os versos voltam-se para o problema da integração urbana do Rio de Janeiro, que vão aparecendo na reprodução do disco concomitantemente à sobreposição de sons instrumentais que parecem tentar emular o burburinho de uma cidade metropolitana em pleno dia útil. De alguma maneira, àquela colocação célebre de David Harvey, "a modernidade é a habilidade de construir uma cidade no meio do deserto, e um deserto dentro de nós mesmos" associada ao reconhecimento de que o homem pôde descobrir a natureza apenas depois de tê-la destruído¹³⁹ e subordinado, parecem explicar o contraste entre o primeiro e o segundo

¹³⁹ Marshall McLuhan diz em algum lugar que o homem só descobriu a natureza depois de tê-la destruído. Assim, ao mesmo tempo que a paisagem sonora natural estava sendo devastada, estimulou-se toda uma onda de reações sensitivas na música de compositores tão diferentes quanto Debussy, Ives ou Messiaen. Há momento ainda em que a música de Bartók resfolega e sussurra com todos os tipos de zumbidos primordiais, sugerindo uma vida microscópica tão próxima à grama quando estavam os ouvidos de Ghoete quando escrevia poesia ou microfone do entomólogo quando grava o estalido de um gafanhoto. Do mesmo modo que o microscópio revelou uma nova paisagem, situada além do olho humano, o microfone também, num certo sentido, revelou novos deleites, impossíveis de serem percebidos pela audição média. Como habilidoso registrador de canções folclóricas que era, Bartók sabia disso como é evidente em seus quartetos e concertos. (SCHAFFER: 2011: p 162)

ato da Sinfonia do Rio Janeiro, bem como o seu corpo ideológico. Ou seja, que jeito mais notável de reivindicar o natural senão contrastando-o com o caos das coisas antrópicas?

É desconcertante assinalar o fato de que deste contexto urbanizador em diante muitos sons que outrora compuseram a paisagem encontrariam-se em processo de franca extinção, no limite condenados ao desaparecimento, dado a característica predatória da espécie humana sobre as demais. Por isso também, ainda no contexto de desenvolvimento da sociedade industrial nos séculos XX e XXI, uma poluição sonora composta por elementos mecânicos de toda ordem e alaridos comerciais agridem nosso cotidiano, avilta compulsoriamente nossa percepção, modificando-a sem que possamos fazer muito a esse respeito, afinal, é sabido que a audição é um sentido passivo, organicamente não seletivo, aberto sempre para quaisquer influências e, bem ou mal, a paisagem sonora transmite as modificações que há no tempo e no espaço.

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse dos nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. Há muitas "espécies em extinção" na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos dos sons em extinção são da natureza, do quais as pessoas cada vez mais se alienam.¹⁴⁰

Isso expressa-se no ato *Coisas do dia* sem a necessidade da letra. Apenas a escolha dos timbres, o ritmo dobrado, os ataques metálicos feito nos contratempos dos compassos, de modo geral já sugerem imagetivamente uma paisagem caótica. Na pauta, esses sons são representados como notas extra-melódicas, notas de efeito, que

¹⁴⁰ SCHAFFER, 2011: p. 12.

também podem ser entendidas como uma melodia secundária, acessória à principal, assim colocados:

Imagem 18: Efeitos ritmicos no movimento *Coisas do dia*

The image displays a musical score for the movement 'Coisas do dia'. It is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system begins at measure 34 and the second at measure 38. The score is arranged in a grand staff format, with a vocal line on a single treble clef staff and piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The music features a variety of rhythmic patterns, including chords and melodic lines, with some measures containing rests or specific rhythmic effects. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Contribui para o reconhecimento do contraste gritante entre os atos *Abertura* e *Coisas do dia*, que pode ser percebido em vários níveis (andamento, escolha de instrumentos, temário da letra, duração da melodia, notas de ataque e etc...), o fato de em nenhum outro momento da música aparecer algum vestígio de citação à paisagem sonora do Rio - como o "pingo de chuva" que é sucedido por uma nota, classificador da *música absoluta* (SCHAFFER: 2011). Se no primeiro movimento a melancolia poética e melódica está entremeada à citações acerca da natureza atlântica, fazendo-a também por um saudosismo que poderá ser percebido, no segundo esse quadro é substituído

indústria automobilística a buzina com alturas definidas, afinadas (na América do Norte) em terças maiores e menores.¹⁴¹

Ou, no mesmo sentido:

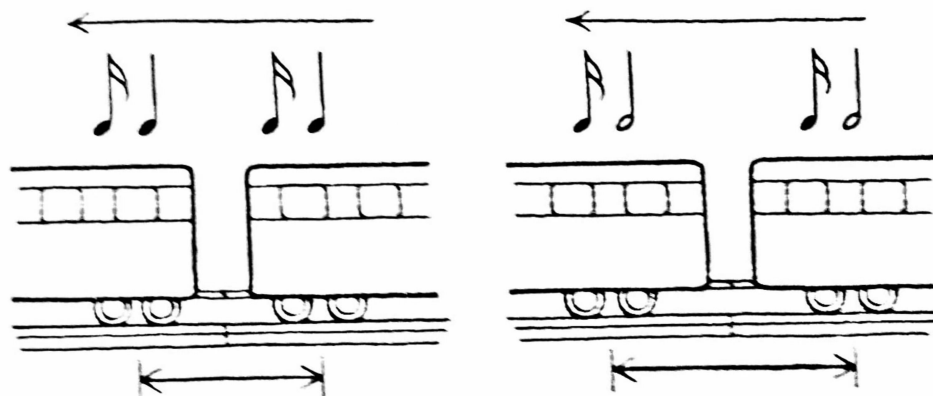
Deveria ser óbvio também que um dos últimos entusiasmos da música moderna, a mudança de fase, tem sua origem na máquina, ou mais especificamente, na máquina que emprega correias e rodas dentadas. A máquina de engrenagem produz um ruído invariável, mas sempre que são empregadas correias há um deslizamento que dá origem a graduais transformações rítmicas, ou mudanças de fase. Esses tipos de máquina têm estado presentes desde há algum tempo (a ceifadeira, nos campos, é um bom exemplo), e não há dúvida de que contagiaram as mentes de muitos jovens compositores, que estão agora empenhados na transposição desse efeito para a música. Poder-se-ia argumentar que essa técnica foi primeiramente sugerida pelo gravador e não pela ceifadeira, pois as peças que exploraram esses efeitos eram compostas em gravadores. Não importa. Tanto um quanto o outro são dotadas de correias.¹⁴²

Blanco e Jobim corroboraram a mensagem cristalina da letra imitando o burburinho do transporte urbano, como apresentado acima, e o barulho ininterrupto do transporte público através do som de bateria. “[...] Como as rodas de diferentes vagões são montadas em diferentes posições [...] o ritmo de sua passagem sobre os trilhos varia. Calculando-se essas distâncias, podem-se notar os ritmos precisos produzidos, e estes poderiam ser comparados aos de diferentes bandas populares” (SCHAFFER, 2011: página 165). A imagem a seguir é bem ilustrativa enquanto demonstra que a materialidade do equipamento urbano pode ser inserida na pauta, inclusive musicalmente:

¹⁴¹ SCHAFFER, 2011: p. 163

¹⁴² SCHAFFER, 2011: p. 165

Imagem 23: Sons do trem em figuras musicais¹⁴³



Mas, afinal, por que usar de tantos recursos, melódicos, timbrísticos, poéticos, para esta questão logística? “A evolução do espaço urbano carioca no período 1930-1964 é tão contraditória quanto o próprio período. Em 1930 a cidade já se encontrava bastante estratificada, isto é, classes altas predominantemente na “nova” Zona Sul [Copacabana]; classes médias na antiga Zona Sul e na Zona Norte; e classes pobres nos subúrbios” (ABREU, 1997: página 94). Todavia, é a partir da década de 1950 que a situação chega a tal gravidade que torna-se incompatível com as necessidades infraestruturais básicas de acumulação do capital, industrialização e modernização econômica. No Rio de Janeiro, parte desta contradição é condicionado pela natureza, pois, “O crescimento tentacular da cidade, em parte determinado por condicionantes físicos, havia resultado no aumento das distâncias entre local de trabalho e residência, exigindo deslocamentos cada vez maiores de força de trabalho” (Idem).

Tal crescimento não foi acompanhado, entretanto, da melhoria do transporte coletivo de massa, principalmente do transporte ferroviário. E mesmo quando isso aconteceu, com a eletrificação da EFCB [Estrada de Ferro Central do Brasil] no final da década de 30, os subúrbios já estavam de tal modo ocupados (ou mantidos como reserva de valor), que a população pobre só

¹⁴³ SCHAFFER, 2011: página 165.

poderia se radicar em áreas longínquas, para além da fronteira do Distrito Federal. A contradição aparecia, entretanto, na necessidade dessa população vir a se localizar em áreas mais próximas, para satisfazer à demanda crescente de força de trabalho por parte da indústria e dos serviços.

Daí, se o espaço formal (legalizado, oficial, sob o controle burocrático) oferecia apenas uma localização física, oferecia, por outro lado, uma série de opções próximas, ou seja, terrenos ainda não ocupados, seja por apresentarem dificuldades à promoção imobiliária organizada (morros íngremes, mangues, margens inundáveis de rios), seja por decisão deliberativa de seus proprietários (reserva de valor).

A decisão de ocupar ilegalmente (invadir) esses terrenos já havia sido tomada nas décadas anteriores. Este processo restringia-se, entretanto, as áreas centrais e suas proximidades, já que aí estava quase todo emprego. O deslocamento das indústrias em direção aos subúrbios e o desenvolvimento da Zona Sul descentralizaram, entretanto, as fontes de emprego e com elas, também as favelas.¹⁴⁴

Ou seja, de todos os problemas urbanos, o maior gargalo que inviabilizava a resolução da questão imobiliária, da periferização, dos serviços, da mão-de-obra e oferta de emprego, era o gargalo logístico. O agravamento na década de 1950 sobre o desrespeito do direito de ir e vir da população carioca foi, na verdade, resultado de um amplo processo de negligência do Estado com as estruturas públicas que, via de regra, assumiu um modelo de políticas espaciais urbanas dedicado sobretudo para as demandas das elites cariocas. Entre 1945 e 1950, por exemplo, os periódicos da época não apresentavam com elogios o serviço de transporte coletivo dos carris elétricos, mas sim com críticas ao seu péssimo serviço, em especial nos subúrbios, com bondes lotados, causando muitos acidentes, com número reduzido de carros, poucos horários e maquinário obsoleto:

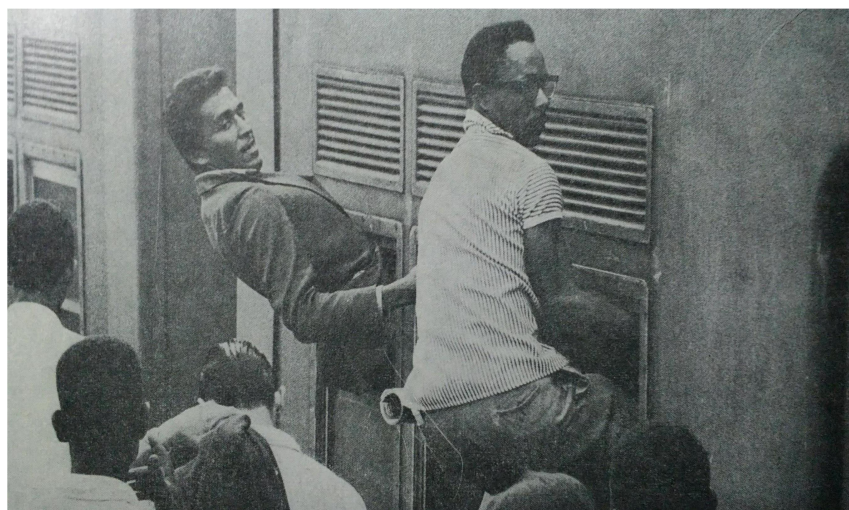
Os dados fornecidos pelo Distrito Federal nos deram indicações importantes e curiosas para entender o processo pelo qual passou o transporte coletivo por meio dos carris elétricos, ou seja, a postura tomada em relação aos diversos bairros da cidade. [...] a comprovação inequívoca de que se estava privilegiando certo número de bairros, especialmente os localizados nas áreas

¹⁴⁴ ABREU, 1997: p. 94 e 95.

de maior poder aquisitivo. Enquanto que na Zona Sul, área de grande crescimento imobiliário destinado às camadas de alto poder aquisitivo, as linhas entre bairros tiveram, entre 1945 e 1950, um aumento de passageiros de 17% e 11% respectivamente, as áreas do Centro, Zona Norte e Subúrbios tiveram uma redução na porcentagem de 20%, 12% e 11%, respectivamente. Cabe destacar que as duas últimas áreas tiveram um grande aumento populacional e que sua população total era bem superior à residente na Zona Sul [...]¹⁴⁵

A atuação policial nas estações de trens foi outra constante nos periódicos da época. Era proibida a viagem de passageiros nas portas dos carros ferroviários e, como constantemente estavam lotados, muitos a isso eram obrigados. Nesse momento atuavam os policiais com seus cassetetes para obrigarem os passageiros a entrarem nos carros, para que as portas fossem fechadas e a composição pudesse se locomover.

Imagem 24: Trabalhadores no trem da EFCB¹⁴⁶



¹⁴⁵ GAWRYSZEWSKI, 2012: p. 69 e 70.

¹⁴⁶ CRULS, 1965: página 770

A insustentabilidade da situação logística expressava-se também na violência aplicada sobre os trabalhadores que eram cotidianamente acometidos por esta questão:

Qualquer protesto partido da massa, qualquer justa reclamação de um popular contra os desmandos reinantes, logo os policiais odiandos entram a espancar a todos, não escolhendo lugar para ferir os seus golpes. Verdadeiro terror para os passageiros aquela polícia. Não faz muito tempo, esses beaguins ameaçaram fazer um massacre em massa nas plataformas da D. Pedro II. Isso devido a um atraso no "horário" dos trens da semana passada. Assim age a polícia cujo único objetivo não é manter a ordem, mas aproveitar-se de qualquer motivo para implantar a desordem e o pânico. [mais de meio milhão de pessoas viajam diariamente nos "carros da morte" da Central. In: *Tribuna Popular*, 12 de jun. 1947, p. 08]¹⁴⁷

Por todos esses motivos, podemos observar, então, que há um notável contraste entre o ato *Abertura* e o ato *Coisas do dia* motivado por uma arte que se faz criticamente, ao contrário de assumir inconsequentemente o mito da Cidade Maravilhosa em meio a crise. Se no primeiro ato uma passionalidade musical aparece imbricada aos elementos da natureza, sugerindo uma imagem do Rio de Janeiro pelo viés do idílico, no segundo o conteúdo transmitido muda radicalmente de figura, citações à natureza são substituídas por equipamentos urbanos que aparecem incidindo em notas estridentes. A Sinfonia do Rio de Janeiro vai mostrando-se, assim, além da pretensão de corroborar com um *ethos* carioca de beleza cênica, como uma composição de leitura crítica da realidade urbana carioca àquela altura caótica.

[...] O período 1930-1964 foi então uma época que, se a população cresceu de maneira espetacular, o processo de estratificação geográfica se desenvolveu de forma mais ou menos "mascarada" no espaço, e foi por este ajustado. Esta situação perdurou até meados de 1950. A partir dessa época, as contradições da ocupação do solo se intensificaram bastante, exigindo resolução imediata. O aumento da densidade populacional da zona sul, a concentração, aí, de numerosos investimentos particulares, e a necessidade de diversificação das opções de reprodução do capital a nível da cidade como um todo, reduzem então a questão urbana a um "problema viário", e passam a exigir uma transformação mais ampla da forma urbana. Uma transformação que seria

¹⁴⁷ GAWRYSZEWSKI, 2012: p. 64.

comandada agora pelo transporte individual, símbolo máximo do processo de concentração de renda que então se intensificava no país.¹⁴⁸

A crítica ao progresso presente na Sinfonia do Rio de Janeiro satirizando a ideia irresoluta da técnica como solução para questões sociais complexas do Rio e, no limite, do mundo. Sigmund Freud em "O mal-estar da civilização" anteviu e escreveu sobre alguns aspectos desta crise civilizacional que, entre outros lugares, atingiu em cheio o Rio de Janeiro. Trata-se do reconhecimento da falaciosidade do mundo moderno que, pela técnica, perpetuou uma crença incompatível com a experiência concreta das cidades prejudicadas com o alastramento de toda sorte de problemas sociais, adensados pelo crescimento demográfico e expansão das periferias, sobretudo no período do pós-guerra - a historiografia também já pôde contribuir para este tipo de análise denunciando todas as atrocidades que já foram praticadas na cidade em nome do progresso¹⁴⁹.

Para abrandar a crueza da realidade concreta, as atividades do enriquecimento intelectual e artístico também se prestam enquanto caminho plausível, muito embora efêmero. Isso nos faz pensar que o processo de criação artística que se vale de uma estética articulada às grandes questões de uma sociedade, de algum modo tenta transcender a inalienável individualidade, substituindo-a por um sentido maior de comunhão e, por isso mesmo, de identidade, porque "[...] Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida. Mas a suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento à durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer esquecer a miséria real" (FREUD, 2013: página 25). Nesta linha de raciocínio, nos

¹⁴⁸ ABREU, 1997: p. 95.

¹⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

inclinados a pensar que as citações às mazelas do Rio de Janeiro que se desenvolvem nas músicas de Billy e Jobim - a começar pelo problema da exclusão espacial denotado pela própria divisão dos atos, ou o problema logístico apresentado em *Coisas do dia*, bem como demais questões que apresentaremos adiante - dialogam com a tomada de consciência de uma cidade infeliz, mesmo que os excertos de natureza atlântica proporcionem instantes alegradores.

Outra técnica de afastar o sofrimento recorre aos deslocamentos da libido que nosso aparelho psíquico permite, através dos quais sua função ganha muita flexibilidade. [...] O melhor resultado é obtido quando se consegue elevar suficientemente o ganho de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual. Então o destino não pode fazer muito contra o indivíduo. A satisfação desse gênero, como a alegria do artista em criar, ao dar corpo a suas fantasias, a alegria do pesquisador na solução de problemas e apreensão da verdade, tem uma qualidade especial, que um dia podemos caracterizar metapsicologicamente. Agora podemos dizer apenas, de modo figurado, que ela nos parece "mais fina e elevada", mas sua intensidade é amortecida, compara à satisfação de impulsos instintuais grosseiros e primários; ela não nos abala fisicamente. A fraqueza desse método, porém, está em não ser e aplicação geral, no fato de poucos lhes terem acesso. Ele pressupõe talentos e disposições especiais, que não se acham presentes em medida eficaz. Também a esses poucos ele não pode assegurar completa proteção do sofrimento, não lhes proporciona um escudo impenetrável aos dardos do destino e costuma falhar, quando o próprio corpo é a fonte do sofrer.¹⁵⁰

Embora a busca da felicidade seja uma diretriz dominante que permeia todas as civilizações e esteja no âmago de todas as pessoas, pois, compõe um tipo de sentimento "oceânico" imbricado no Eu primitivo - no "Id", segundo o vocabulário da psicanálise - colocá-la à frente de todas as outras coisas significa incorrer inconsequentemente ao gozo e, por isso, sofrer também o peso da escolha. Para evitar o sofrimento e tentar equalizar essa conta de elementos conflitantes, então

[...] O deliberado isolamento, o afastamento dos demais é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por essa via é da quietude. Contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo

¹⁵⁰ FREUD, 2013: p. 23 e 24.

de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa. **É verdade que existe outro caminho melhor: enquanto membro da comunidade humana, e com o auxílio da técnica oriunda da ciência, proceder ao ataque à natureza submetendo-se à vontade humana. Então se trabalha com todos para a felicidade de todos.** Mas os métodos mais interessantes para prevenir o sofrimento são aqueles que tentam influir no próprio organismo. Pois todo sofrimento é apenas sensação, existe somente na medida em que sentimos, e nós o sentimos em virtude de certos arranjos de nosso organismo.¹⁵¹

Sobre a prepotência da natureza e a fragilidade do nosso corpo, insemna-se um sério paradoxo acerca de qual posicionamento de poder deve-se adotar, isto é, submeter-se ao natural ou impor-se tecnologicamente, apartando assim a experiência antrópica das demais coisas do mundo, sempre foi uma questão séria com reflexos imediatos na organização material e simbólica das sociedades, ao passo que “[...] Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte da natureza, será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho. Tal conhecimento não introduz um efeito paralisante; pelo contrário, ele mostra a nossa atividade a direção que deve tomar” (FREUD, 2013: página 30). O argumento de que boa parte da miséria humana parte da própria construção social estabelecida no esteio da civilização¹⁵², isto é, de que melhor e mais felizes seríamos se retrocedermos às vidas primitivas e desapego pela acumulação dos bens materiais - embora o próprio Freud não concorde com isso, pois, até mesmo as tentativas de mitigar o sofrimento e amplificar a felicidade são também coisas inventadas pelo progresso da civilização - está para a ingenuidade. O que está em jogo no ato de reconhecer que a ideologia do progresso falhou na experiência concreta no século XX é, enfim, a procura de uma espécie de equilíbrio entre o social e o natural sem

¹⁵¹ FREUD, 2013: página 21. *grifo nosso*.

¹⁵² [...] a palavra “civilização” designa a inteira soma das realizações a instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos homens entre si. (FREUD, 2013: página 34)

precedentes, e não uma ode ao retrocesso. No ocidente, algo nesse sentido começou a desenhar-se ainda

[...] quando, no esteio das viagens de descobrimento, estabelecemos contato com tribos e povo primitivos. Devido à observação insuficiente e à compreensão equivocada de seus usos e costumes, eles pareceram, aos europeus, levar uma vida simples, feliz, de poucas necessidades, inatingível para os visitantes culturalmente superiores. A experiência posterior corrigiu vários julgamentos dessa ordem; em muitos casos de atribuíra erradamente à ausência de complicadas exigências culturais uma maior felicidade no viver, que realmente se devia à generosidade da natureza e à comodidade na satisfação das grandes necessidades.¹⁵³

Em outros termos, de que nos vale a longevidade se, afinal, estamos condenados à alienação da vida cotidiana e à passividade das tendências que não controlamos?

[...] Nas últimas gerações a humanidade fez progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, consolidando o domínio sobre a natureza de um modo antes inimaginável. Os pormenores desses progressos são conhecidos; não é mister enumerá-los. Os homens estão orgulhosos dessas realizações, e têm direito a isso. **Mas eles parecem haver notado que essa recém adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais, concretização de um ensaio milenar, não levou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes. Dessa constatação deveríamos concluir apenas que o poder sobre a natureza não é a condição única da felicidade humana, assim como não é o único objetivo dos esforços culturais, e que os progressos da técnica não tenham valor nenhum para a economia de nossa felicidade.** Podemos objetar: não é positivo o ganho de prazer, um inequívoco aumento da sensação de felicidade, se sou capaz de ouvir a qualquer momento a voz do filho que mora a centenas de quilômetros de distância, se logo após o desembarque do amigo posso saber que ele suportou bem longa e penosa viagem? Não significa nada o fato de a medicina haver conseguido reduzir extraordinariamente a mortalidades dos bebês, o perigo de infecção das mulheres que dão à luz, e prolongar consideravelmente a duração média de vida do homem civilizado? E a esses benefícios, que devemos à tão vilipendiada era do avanço técnico e científico, pode-se ainda acrescentar toda uma série. - Mas aqui se ergue a voz da crítica pessimista, lembrando que a maioria das satisfações segue o modelo do "prazer barato", que é louvado em uma certa anedota. Ele consiste em pôr fora da cobertura uma perna despida, numa noite fria de inverno, e em seguida guardá-la novamente. Não havendo

¹⁵³ FREUD, 2013: p. 31

estradas de ferro para vencer as distâncias, o filho jamais deixará a cidade natal, não seria necessário o telefone para ouvir-lhe a voz. Sem navios transatlânticos, o amigo não empreenderia viagem, e eu não precisaria do telégrafo para acalmar minha inquietação por ele. De que nos serve a diminuição da mortalidade infantil, se justamente ela nos força a conter enormemente a procriação, de sorte que afinal não criamos mais filhos do que nos tempos anteriores ao domínio da higiene, mas por outro lado dificultamos muito nossa vida sexual no casamento e provavelmente contrariamos a benéfica seleção natural? E, enfim, de que nos vale uma vida mais longa, se ela for penosa, pobre em alegrias e tão plena de dores que só poderemos saudar a morte como uma redenção?¹⁵⁴

Assim, o reconhecimento de que o alto nível cultural ou civilizacional se dá à medida que o homem dispõe de recursos para extrair do meio àquilo que atende melhor suas necessidades materiais e psíquicas é, claramente, bastante incompleto. O recurso técnico frustrará as expectativas de felicidade e proverá o mal-estar da civilização se ele não estiver acompanhado da equidade, do equilíbrio, socialmente vislumbrados pela beleza, pela limpeza e pela ordem que, contraditoriamente, o homem retira da natureza desde os primórdios. Diz o clássico que

[...] reconhecemos o alto nível cultural de um país que vemos que nele se cultiva e adequadamente se providencia tudo o que serve para a exploração da Terra pelo homem e para a proteção dele frente às forças da natureza; em suma, tudo o que lhe é proveitoso. Em tal país, os rios que ameaçam inundar as terras têm seus cursos regulados, e suas águas são conduzidas por canais até os lugares que delas necessitam. O solo é cuidadosamente trabalhado e plantado com a vegetação que lhe for apropriada, os tesouros minerais das profundezas são extraídos com diligência e usados na fabricação dos instrumentos e aparelhos necessitados. Os meios de transporte são abundantes, rápidos e confiáveis, os animais selvagens e perigosos e encontram exterminados, e prospera a criação daqueles domesticados. Mas nós requeremos ainda outras coisas da civilização, e é digno de nota que esperamos vê-las realizadas nos mesmo países. Como se estivéssemos negando a exigência feita em primeiro lugar, saudamos também como civilizado o fato de as pessoas se preocuparem com coisas que absolutamente não são úteis, que antes parecem inúteis; por exemplo, quando numa cidade os parques, necessários como áreas de lazer e reservatórios de ar, possuem também canteiros de flores, ou quando as janelas das casas são adornadas com vasos de flores. Logo notamos que a coisa inútil, que esperamos ver

¹⁵⁴ FREUD, 2013: páginas 32 e 33. *grifo nosso*.

apreciada na civilização, é a beleza. Exigimos que o homem civilizado venere a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo. Isso está longe de esgotar o que reivindicamos como civilização. Requeremos ainda ver sinais de limpeza e ordem. Não achamos que tivesse alto nível de civilização uma cidade inglesa do tempo de Shakespeare, quando lemos que diante da casa de seu pai, em Stratford, havia um monte de esterco; nós nos indagamos e tachamos de "bárbaro", que é contrário de civilizado, quando vemos sujos de papéis os Bosques de Viena. A sujeira de qualquer tipo nos parece inconciliável com a civilização; estendemos para o corpo humano a exigência de limpeza, ouvimos espantados que a pessoa do *Roi Soleil* exalava um cheiro péssimo, e balançamos a cabeça quando, na Isola Bella, mostram-nos a pequenina bacia que Napoleão usava de toailete matinal. Não nos surpreendemos se alguém coloca o uso do sabão como medida direta do grau de civilização. O mesmo sucede com a ordem, que, tal como a limpeza, está ligada inteiramente à obra humana. Mas, quando não podemos esperar que predomine a limpeza na natureza, a ordem, pelo contrário, nós copiamos dela. A observação das grandes regularidades astronômicas deu ao ser humano não apenas o modelo, mas os primeiros pontos de partida para introdução da ordem na sua vida. A ordem é uma espécie de compulsão de repetição que, uma vez estabelecida, resolve quando, onde e como algo deve ser feito, de modo a evitar oscilações e hesitações em cada caso idêntico. O benefício da ordem é inegável; ela permite ao ser humano o melhor aproveitamento de espaço e tempo, enquanto poupa suas energias psíquicas. Seria justo esperar que se impusesse à atividade humana desde o princípio, sem dificuldades; e é de se esperar que isto não aconteça, que as pessoas manifestem um pendor natural à negligência, irregularidade e frouxidão no trabalho, e a duras penas tenham de ser educadas na imitação dos modelos celestes.¹⁵⁵

Considerando a exposição acima, enfim, podemos examinar uma importante característica da Sinfonia do Rio de Janeiro: seu o valor documental, artístico e histórico não pode estar depositado na repercussão deste trabalho entre o público consumidor de discos do Rio de Janeiro, de modo que esse sucesso comercial nunca aconteceu; nos parece mais plausível pensar que o seu valor está em artisticamente transmitir uma generalizada percepção social acerca do momento que o Rio de Janeiro atravessava em meados da década de 1950, pois, se de um lado o idílico entra em cena por intermédio do tema melódico-poético central que permeia todos os atos, do outro lado, à contrapelo, denuncia-se a destruição ambiental da cidade concomitantemente à

¹⁵⁵ FREUD, 2013: p. 37 e 38.

desconfiança de que o progresso não trouxe grandes conquistas à organização social e espacial, pois, é conservador das velhas formas de exclusão¹⁵⁶. O trabalho de Billy e Jobim é o de discutir essa complexa intersecção entre o social e o natural que, como já assinalamos acima, perfaz uma crise para a cidade em meados do século XX:

Tais intersecções se evidenciam, tanto no desenho da cidade em diferentes cortes de tempo, quanto nas relações de acessibilidade alteradas pelo crescimento urbano ou por inovações tecnológicas de engenharia e transporte. Evidenciam-se igualmente na própria valorização diferenciada do espaço urbano, em decorrência de amenidades que lhe são intrínsecas, ou criadas por aquelas mesmas inovações, e que se configuram como padrões sociais de qualidade de vida. O Rio espelha de fato o espaço em que se assenta.¹⁵⁷

À revelia da ideia de progresso, o ato *Coisas do dia* é finalizado justamente evocando um sentido e comunhão e satirizando a importância do trabalho. A evocação que sugere um grupo de pessoas em comunhão, não um indivíduo, pode ser notada nos últimos versos do ato que são cantados em coral, em "Calor! Calor! Não posso trabalhar", que clamam pelo fim do dia de trabalho por causa, obviamente, do calor tropical... Esse traço de prostração articulada à tropicalidade nos parece menos importante, acreditamos ser mais revelador o fato deste grupo cantante por a natureza em primeiro plano, e a técnica depois, fazendo alusão aos limites do progresso, que esbarram na sociabilidade carioca do "cafezinho" - esta particularidade de pertencer ao Rio através de uma sociabilidade inconfundível foi utilizada, mais tarde, na transição de década de 1950-1960, por Vinícius de Moraes para mostrar o valor do Rio em detrimento de Brasília, a nova Capital. O lado identitário eminente que tentamos mostrar, expresso pelo poder das vozes sobrepostas no canto em grupo, só pode ganhar relevo à medida, então, que ele está ameaçado por um processo maior de transformações urbanas. É impossível separar o vigor técnico da cidade e sua

¹⁵⁶ GEIGER, Pedro Pinchas. **Evolução da rede urbana brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto nacional de estudos pedagógicos, 1963.

¹⁵⁷ GALVÃO, 1991: p. 16.

identidade costurada à natureza, conforme já assinalado pelo próprio mito da “Cidade Maravilhosa”. O essencial é reconhecer esta zona de contato entre as partes e perceber que, como num conflito, uma ameaça a outra, assim como nas músicas esses dois elementos vão paulatinamente aparecendo numa espécie de regime de revezamento.

O Rio alinha seu traçado no modelado fisiográfico, com a mesma desenvoltura com que supera obstáculos de toda ordem que o meio físico antepõe ao seu crescimento e consolidação, criando soluções que marcam fortemente sua fisionomia e sua história. Sucumbe, entretanto, recursos, em seu sentido mais amplo, dentro do aglomerado urbano. Harmonia e conflitos entre sociedade e natureza assinalam seu perfil e diversificam ângulos sob os quais se manifesta a questão ambiental, ao longo do tempo.¹⁵⁸

Enfim, a abertura da Sinfonia do Rio de Janeiro lança mão de dois atos contrastantes e complementares, pois, se no primeiro a natureza aparece como característica incontornável da cidade, no segundo ficam óbvias as implicações espaciais e sociais que perfazem a história da cidade em função, justamente, de uma noção de progresso que submete indiscriminadamente a natureza. Há, nesse sentido, dois lados que se integram: a natureza é essencial para a cidade e, todavia, há uma força para extingui-la, a mesma que dicotomiza a cidade em Zonas (Sul e Norte) num processo de exclusão. De aí, identidade e crítica novamente se fundirão, porque se

Concebido como um sistema aberto que integra sociedade e natureza em suas múltiplas interações, o ambiente não pode ser entendido apenas como equivalente à natureza ou meio físico, como usualmente ocorre. Nessa equivalência evidencia-se uma concepção equivocada de ambiente como mero suporte material de bens e recursos naturais dos quais o homem se utiliza para prover sua subsistência, reprodução e o exercício de suas atividades. [...] ¹⁵⁹

¹⁵⁸ GALVÃO, 1992: p. 17.

¹⁵⁹ GALVÃO, 1992: p. 13 e 14.

O Rio jobiniano

Os próximos movimentos da Sinfonia do Rio de Janeiro (*Matei-me no trabalho, Zona Sul, Arpoador, Noites do Rio, O mar e Copacabana*) abordam a Zona Sul e, mais importante que essa óbvia constatação, é que a abordagem dos compositores tenta mostrar a grande heterogeneidade da Zona Sul, pois, ao contrário do que geralmente se imagina, a incorporação dos espaços e dos bairros da Zona Sul pela burguesia e elite política do Rio de Janeiro não foi um processo rápido ou homogêneo. Na verdade, durante a maior parte do tempo da história desta cidade, a Zona Sul materializou um híbrido de classes sociais que, com muita dificuldade, integravam-se ao centro por intermédio das poucas saídas logísticas oferecidas entre seus bairros e as áreas econômico e demograficamente mais densas. Embora o Estado tenha limitado a atuação industrial na Zona Sul (ABREU: 1997), o que nos sugere certa opção de deixá-la reservada para a construção dos domicílios da aristocracia, essa situação pôde concretizar-se, somente, a partir do momento em que grandes estruturas de integração urbana conectaram a Zona Sul ao centro da cidade em meados da década de 1960 e, de aí, seus bairros serem predominantemente ocupados e verticalizados pela burguesia e alto proletariado do Rio de Janeiro. Porém, durante um longo período, viver na Zona Sul não era exatamente sinônimo de glória ou de ostentação dos símbolos materiais da sociedade de consumo e de mercado.

Essas observações preliminares nos são úteis no sentido de ajudar a refletir sobre uma lacuna: por que, afinal, entre todos os compositores possível e disponíveis no Rio de Janeiro em meados dos anos 1950, Billy Blanco procurou justamente o tão anônimo Tom Jobim para dar continuidade ao maior *insight* da sua vida? As razões que levaram Billy Blanco à procurá-lo sem hesitação são, por assim dizer, razões topofílicas.

Topofilia é o elo afetivo que se constrói entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é um neologismo, muito útil se pode ser definida em sentido amplo, reunindo todos os laços afetivos que o ser humano pode manter com o ambiente, especialmente com o ambiente que é o seu espaço, o lar, o lugar¹⁶⁰. Analogamente, corresponde àquilo que a História e as Ciências Sociais denominam de sentimento de pertencimento.

As respostas ao meio ambiente podem ser estéticas, visuais, táteis, olfativas, gustativas, variam do prazer efêmero provocado por uma vista à sensação, também fugaz, do burburinho da água, das fragância e dos sabores que sobem da terra e das plantas. Todavia, mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, das reminiscências particulares, da origem, ou o meio do qual também que se ganha a vida (TUAN, 1975: página 136). Para tais fins, para expressar a afetividade espacial, ambiental, geográfica, à possibilidade e à subjetividade da criação artística caem como uma luva, e pode ser desde bem cedo exercida. Belo exemplo é a "Auto-biografia sobre um gavião"¹⁶¹, documento escolar publicado por Helena Jobim, irmã mais nova de Tom, única irmã, que ele escrevera aos 12 anos de idade, em 1939, matriculado no Colégio Andrews:

Moro nas matas da Tijuca. Sou um enorme gavião de penacho. Quando passo voando em grande altitude por cima das chácaras e casas espanto as galinhas que, apressadamente, escondem seus filhotes. Não faz ainda um mês que um grupo de chacareiros organizaram uma batida em minha procura só porque um dia, por falta de outra coisa, lhes comi um pombo. Felizmente não me mataram pois me conservei em grande altura fora do alcance de suas mortíferas carabinas.¹⁶²

¹⁶⁰TUAN (2012)

¹⁶¹ JOBIM, Helena. **Um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

¹⁶² Idem.

Com essa citação não pretendemos incorrer no erro grave de evidenciá-lo como um menino prodígio e, assim, justificar o sucesso de sua carreira. A redação serve apenas para mostrá-lo embrionariamente conectado ao Rio de Janeiro selvagem da Zona Sul, tipo de experiência que legou marcas no seu processo de crescimento intelectual e artístico. Isso parece ser um elemento distintivo para buscar explicar a inserção de Jobim em um lugar de prestígio na arte brasileira, e posteriormente mundial, a partir de meados da década de 1950 - quando começou a construir as parcerias mais importantes da sua carreira com Billy Blanco, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça e João Gilberto, todas elas construtoras da fase "bossa-novista" de Tom Jobim¹⁶³.

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, filho de Jorge Jobim e Nilza Brasileiro de Almeida Jobim, nasceu no dia 25 de Janeiro de 1927 no Rio de Janeiro, bairro da Tijuca. Dr. José Rodrigues de Graça Melo foi o responsável pelo nascimento tranquilo e feliz do Tonzinho. Surpreendente, foi ele também que 15 anos antes ajudou Noel Rosa a dar o ar da graça, à custa do um maxilar fraturado mais famoso do Brasil. Parece coincidência, mas não é. Graça Mello era o médico das boas famílias da região e Vila Isabel é bairro vizinho da Tijuca, bairro que Tom nasceu (CASTRO, 2001). A letra irreverente e criativa de Noel e a autêntica música de Tom gratificam, felizmente, o mesmo doutor. Ainda muito cedo, Tom se mudou com a mãe para a Zona Sul, primeiro Copacabana e depois Ipanema, onde passou a maior parte do tempo tendo a infância que toda criança do mundo deveria ter por direito. Ali fez os seus primeiros contatos com a praia, a natureza, a fauna e a flora, a lagoa, o futebol, as namoradas e, finalmente, com a música. Tom teve tempo mais do que suficiente para se familiarizar com a paisagem magistral da Zona Sul, paisagem imaculada, anterior ao estupro

¹⁶³MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

imobiliário que a degradou (SOUZA, 1995), e resgatou das memórias desses primeiros anos de vida a matéria prima da sua identidade, perpétua, de amante incondicional e conhecedor na natureza atlântica do Rio de Janeiro.

Então, ao que tudo indica, Billy Blanco procurou Tom Jobim para o seu projeto musical porque, de alguma maneira, conhecia a intimidade dele com uma parte do Rio de Janeiro que o progresso ainda não tinha atingido. Isto é, poderia com esta parceria enriquecer as composições com o poder de uma testemunha ocular sobre as transformações da cidade, pois, Tom pôde ter uma boa noção de antes e depois acerca da organização urbana do Rio, juízo de valor este construído do contraste entre as décadas 1930 e 1950. Em outro depoimento sobre a Ipanema selvagem, ainda bastante preservada, dotada de uma paisagem equânime, fica mais claro o este juízo de valor que nos referimos:

A praia era uma maravilha. No arrastão vinham cavalas azul-metálico como um cano de espingarda, arraias. Quando a gente era pequeno ajudava os pescadores a puxar a rede e eles davam peixe prá gente. Ah, me lembro de Bruno Hermany, que fazia pesca submarina: apareceu uma vez com um mero inteiro, de uns 250 kg, sobre um fusca. Ele amarrou as pontas nos pára-choques, deixando o dorso em cima do teto e foi vender o peixe nos hotéis, a carne do mero é maravilhosa. Foi um sucesso no bairro, só se falava nisso. [...] Ipanema é um bairro mágico. Tem características próprias. A costa do Rio é Leste/Oeste, Ipanema é Leste/Oeste. Isso talvez tenha causado essa coisa especial. O sol se põe mais tarde em Ipanema. O arpoador é mais agradável do que a praia do final do Leblon. As praias da lagoa tinham a areia mais grossa. Você pode notar que a areia do Arpoador é mais fina que a do Leblon. A areia era tão fina que se assoprando dentro de uma fechadura se estragava a fechadura. Acho mesmo que essa posição tenha causado essa coisa especial. Mas aí vem o homem e bota uma usina nas praias, como em Angra, num lugar chamado Itaorna, que em Tupi significa pedra podre. Claro que não ia dar certo. Por que os homens brancos não escutam os índios? Cumbica que dizer mal tempo, e vão lá e constróem um aeroporto!¹⁶⁴

¹⁶⁴ Depoimento de Tom Jobim concedido ao livro iconográfico "Memórias de Ipanema", o livro é de 1994, ano do seu falecimento, e foi a ele dedicado: **MEMÓRIAS DE IPANEMA: 100 anos de bairro / entrevistas e organização dos textos: Joelle Rouchou e Lúcia Blanc; pesquisa histórica Carlos Eduardo Barata e Cláudia Gaspar. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Assessoria de Projetos Especiais, 1994.**

Em outro documento, diz:

Lembro do tempo em que morávamos na Barão da Torre, chegando da Tijuca. Isso foi um pouco depois, quando as primeiras imagens começaram a fixar na memória do menino que eu era. A rua não era calçada, e aquele pedaço do bairro era uma restinga, e como ainda hoje é a Barra da Tijuca. Era a lagoa de um lado – com aqueles peixes todos, inclusive camarão que todo mundo pescava – e de outro a praia, com muito capim e aqueles bichinhos de praia selvagem. Pouco depois, fomos para Copacabana, onde moramos na rua Constante Ramos, 68. Meu pai, Jorge Jobim, morreu ali, e a família mudou-se para a pensão de D. Adelaide e D. Josefina, uma pensão famosa e familiar, onde morava gente boa. Era na mesma rua. Havia lá um quintal imenso com uma grande caramanchão e muitas árvores. A pensão era um sonho, antiga, um prédio de três andares. Lembro bem de tudo por ali: a comida, a casa o quintal. Os pés de oitis, pareciam gigantescos para um menino. Dali fomos para a Travessa Trianon, transversa à Siqueira Campos, uma vila onde minha casa era a última, bem no fundo.¹⁶⁵⁾

Até o secundário Tom frequentou vários colégios: o Mallet Soares, o Mello e Souza, o Juruena, o Andrews. Bem como estudante de boas escolas, seus primeiros professores de música não foram quaisquer um. Tom teve o privilégio de receber aulas e instrução musical de autoridades do piano, da música erudita, da teoria e composição de concerto. Seu primeiro professor foi o alemão Hans Joachim Koellreutter, mestre da linguagem dodecafônica - que exilou-se voluntariamente no Rio de Janeiro por conta de antever a tragédia que se sucederia a franca expansão do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (o partido nazista). E, também, a não menos ilustre professora Lúcia Branco, a quem deveu o aperfeiçoamento do *know-how* erudito e a elaboração de uma técnica pianística que otimizou e utilizou durante toda a vida profissional, o *touché*, habilidade de metodizar músicas com poucas notas e de curta duração - como é o caso de *Samba de uma nota só* (1962), em parceria com Newton Mendonça, por exemplo. À professora Lúcia Tom era muito grato, pois, foi ela que o

¹⁶⁵ JOBIM, ano desconhecido: p. 33.

motivou a olhar para as teclas do piano com a postura, não só do intérprete das grandes composições, mas também do compositor de grandes composições¹⁶⁶.

Muito influenciado pela música de concerto europeia e seus continuadores canônicos, por Liszt, Chopin, Ravel e Debussy, especialmente, aos 18 anos (1944) Tom compôs o que considerou a vida inteira seu início enquanto compositor. Era uma valsa que, na audição que fora apresentada à professora Lúcia Branco¹⁶⁷, ainda não tinha nome definido. Tom gostaria de tê-la chamado de "Quando a Tê ficar boa", Tê de Thereza Hermann, sua namorada, futura esposa. Exatamente uma década depois, em parceria também com Billy Blanco, teimou em dedicar-lhe uma música, canção que tornaria-se seu primeiro sucesso radiofônico, a memorável "Thereza da Praia" - voltaremos a esta canção nas últimas análises deste texto.

Embora os seres humanos sejam iguais em potência, em direitos, em possibilidades sensíveis, não são iguais em qualidades¹⁶⁸, o modo como suas capacidades são usadas e desenvolvidas começa a divergir numa idade bem precoce. Como resultado, não somente as atitudes para com o meio ambiente diferem, mas também a capacidade real dos sentidos (TUAN, 1975, página 30). O espaço sempre foi a motivação maior de Tom Jobim, seu estímulo perene, sua causa, seu porque. Mais tarde, aliás, publicaria dois livros deliberadamente feitos para conscientização ambiental do Rio de Janeiro, ambos em parceria com sua segunda esposa Ana Lontra Jobim:

¹⁶⁶ JOBIM, Antônio Carlos. **A vida de Tom Jobim**: depoimento. Rio de Janeiro: Editora Rio, ano desconhecido.

¹⁶⁷ Nesta situação que, para os mais ortodoxos, poderia ser interpretada como uma composição tardia, Dona Lúcia Branco fez o contrário do que os protocolos da educação de música clássica pregam. Não apenas aprovou o que ouviu, mas da composição sem nome fez um gancho excepcional para o jovem estudante de música, incentivando-o ao exercício da composição - isto porque, inclusive, outro motivo preocupava Tom e seus professores, o seu "dedão preso", apelido um pouco maldoso que ganham aqueles pianistas de mão pequena que, por sua limitação orgânica, são incapazes de alcançar grandes amplitudes melódicas com uma mão só (JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim (1947-1958)*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001).

¹⁶⁸ Disse o poeta e escritor Ferreira Gullar em vários momentos de sua obra.

*Ensaio Poético*¹⁶⁹ e, mais incisivo que a primeira experiência literária, o famoso *Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica*¹⁷⁰, ideologicamente claro desde o título.

Não fosse o Rio de Janeiro daquela infância admirável, a natureza ainda muito preservada que conheceu na cidade, os passeios constantes no Jardim Botânico, as pescas nas pedras do Arpoador, o retiro espiritual no interior do Rio e a Lagoa Rodrigo de Freitas, com certeza, sua carreira teria guinado para outro lugar, ou sua música adquiriria outras formas. Seu conhecimento sobre sua origem e seu lugar era enciclopédico, dos nomes, da etimologia, e da função que cada coisa exercia no meio ambiente, adicionemos os trejeitos da academia e teríamos um perfeito catedrático.

A lagoa era azul. Com maré de seis em seis horas, a água do mar entrava na lagoa. A praia era de areia branca, grossa, com conchas grandes. Tinha muito camarão na lagoa, muito robalo, muita tainha, porque todos esses peixes entravam na maré para desovar na lagoa.

Tinha muitos pássaros de água, como patos, marrecos. Muita caça. Uma época tive um barquinho de lona, tipo caiaque e a gente ia pra lagoa ver os pássaros. A água da lagoa era limpíssima. A gente via até o fundo! De seis em seis horas, a maré entrava e a água era sempre renovada. Nunca houve mortandade nenhuma de peixe na lagoa. Lembro-me que, ainda garoto, a gente pescava muito. Era muito bom.¹⁷¹

O teor saudosista de Tom não é só pieguice, embora também o seja, mas revela, com mais importância, a inequívoca revolta acerca da metamorfose que seu lugar sofreu, a dinâmica antrópica que foi hostil à paisagem, a transformação social histórica e geográfica que ele interpretava com o desapeço típico de uma testemunha, uma vez que todo o depoimento está posto verbal e literalmente no passado indicando, assim, que o Rio da sua formação e inspiração artística não seria jamais como outrora. É

¹⁶⁹ JOBIM, Ana Lontra; JOBIM, Antônio Carlos. **Ensaio poético**. Rio de Janeiro: Distribuido Record de Serviços de Imprensa: 1987.

¹⁷⁰ JOBIM, Antônio Carlos. **Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica**: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music: 2001

¹⁷¹ Tom Jobim, *Jornal de Ipanema*: 1975.

curioso, pois, à involuntariedade do tema melódico-poético central “*Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o céu, o mar*”, Billy Blanco soube escolher, em compensação, um parceiro muito capaz para dar continuidade ao projeto.

Por esse motivo também é possível perceber uma série de contrastes na Sinfonia do Rio de Janeiro. Aliás, como não poderia ser diferente, porque o parceria foi escolhida, ao que tudo indica, exatamente para denotar essa grande transformação da qual atravessou a cidade no século XX, atingindo níveis de desigualdade social e disparidades espaciais insustentáveis. Cabe questionar: sabendo do papel identitário que a música tem para o Rio de Janeiro, bem como seu papel crítico, político, ideológico, porque a música é um veículo potente para transmitir ideias, na visão dos autores, qual avaliação foi feita da Zona Norte e da Zona Sul em meados dos anos 1950?

O ovo da serpente: Zona Sul e Zona Norte

No momento da transição entre os movimentos *Coisas do dia* e *Matei-me no trabalho*, que também é a transição entre o dois movimentos que fazem a apresentação da Sinfonia do Rio de Janeiro e o bloco musical dedicado à Zona Sul, perceberemos que há uma certa continuidade. Se nos atentarmos para os últimos instantes do ato *Coisas do dia*, na melodia vai ralentando a partir do “Cafezinho / cafezinho...”, e os primeiros instantes do ato *Matei-me no trabalho*, é inquietante a semelhança que se faz, não apenas do ponto de vista estético, mas também do temário. Em ambos os casos a letra denota, e provoca, um tipo de trabalhador carioca preguiçoso, malandro, indolente. Sabendo dessa generalização incrivelmente inexata, e à primeira vista deliberadamente enganosa, cabe questioná-la no sentido procurar de entendê-la. Por que, afinal, falar da população economicamente ativa do Rio de Janeiro lançando mão de um estereótipo?

Matei-me no trabalho (*samba e tempo*)

Que dia de canseira
 Matei-me no trabalho
 Vou espaiar na gafeira ou no baralho
 Talvez com este sol
 Eu vá ao futebol
 Porém o céu azul é um convite à Zona Sul [...]

A semelhança que nos referimos acima pode ser verificada nos versos "Calor! / Calor! / Não posso trabalhar... / Com licença um minutinho vou tomar um cafezinho. [...]", pois, parecem estar bem conectado com "Que diz de canseira / Matei-me do trabalho / Vou espaiar na gafeira ou no baralho / Talvez com este sol / Eu vá ao futebol / Porém o céu azul é um convite à Zona Sul [...]", afinal, em ambos os casos a importância do lazer é colocada em detrimento do valor do trabalho e, para realizá-lo, a Zona Sul é citada como área especialmente privilegiada. Não podemos deixar de entender que

(...) o significado e o valor que uma sociedade atribui aos elementos da natureza irão sempre variar no tempo, acompanhando o processo histórico de seu desenvolvimento econômico e social. Valores ambientais que são hoje tão disputados pela população do Rio, como viver próximo à praia, por exemplo, seriam considerados extremamente exóticos (ou mesmo irracionais) pelos cariocas do passado.¹⁷²

Isto é, o forte apreço pelo lazer à beira mar, bem como os traços de indolência da população carioca que transbordam na poesia, especialmente quando se encerra o ato *Coisas do dia*, sugerem alguma resistência à integração do Rio de Janeiro ao ritmo do mundo do trabalho enquanto traço comum, ou característica identitária. Curiosamente, anos mais tarde, em 1960, Vinícius de Moraes se valeu exatamente deste recurso, um estilo de vida e de estado de espírito que se imprime entre os

¹⁷² ABREU, 1992: p. 55.

cariocas, para defender as permanências identitárias da cidade no contexto onde a perda do prestígio de Capital Federal avizinhava-se, pois, sobretudo ali o carioca não poderia abdicar da sua cidadania sob nenhuma circunstância:

A verdade é que ser carioca é antes de mais nada um estado de espírito. Eu tenho visto muito homem do Norte, do Centro e do Sul do país acordar de repente carioca, porque se deixou envolver pelo clima da cidade e quando foi ver... kaput! [...]

Pois ser carioca, mais que ter nascido no Rio, e ter aderido à cidade e só se sentir completamente em casa em meio a sua adorável desorganização. **Ser carioca é não gostar de levantar cedo, mesmo tendo obrigatoriamente de fazê-lo; é amar a noite acima de todas as coisas, porque a noite induz ao bate-papo ágil e descontínuo; é trabalhar com um ar de ócio, com um olho no ofício e o outro no telefone, de onde sempre pode surgir um programa; é ter como único programa o não tê-lo; é o estar mais feliz de caixa baixa do que alta; é dar mais importância ao amor do que ao dinheiro. Ser carioca é ser Di Cavalcanti.**

Que outra criatura do mundo acorda para a labuta diária como um carioca? Até que a mãe, a irmã, a empregada ou o amigo o tirem do seu plúmbeo letargo, três edifícios são erguidos em São Paulo. Depois ele senta-se na cama e coça-se por um quarto de hora, a considerar com o maior nojo a perspectiva de mais um dia de trabalho; feito o que, escova furiosamente os dentes e toma a sua divina chuva. **Ah, essa chuva! Pode-se dizer que constitui um ritual sagrado no seu cotidiano e faz do carioca um dos seres mais limpos da criação.** [...] Essa chuva – intuição carioquíssima – restitui-lhe a sua euforia típica e inexplicável [...] e, **integrado no metabolismo de sua cidade, vai à vida, seja para o trabalho, seja para a flanação em que tanto se compraz.**¹⁷³

Pondera Laurent Vidal (2012) que “Obviamente, Vinícius de Moraes força a mão ao pintar o retrato de um carioca indolente, que vive em defasagem com a sociedade e, no entanto, em harmonia com a sua cidade [...]” (VIDAL, 2012: página 152). Mas por que, afinal, este estado de espírito inserido na Sinfonia de Billy e Blanco, e depois corroborado por Vinícius de Moraes, desde sempre considerado uma autoridade sobre o estilo de vida carioca¹⁷⁴, está ambientado na Zona Sul e não em quaisquer outros espaços do Rio? Musicalmente, esta afirmação aparece assim:

¹⁷³ VIDAL, Laurent: p. 152. *grifo nosso*.

¹⁷⁴ CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

permeado de uma versão crítica dos fatos urbanos. A tendência exclusivista da Zona Sul¹⁷⁵ é uma questão histórica:

Até o fim da República Velha, a nova zona sul carioca (Orla Oceânica) havia se mantido como área predominantemente residencial, ocupada principalmente pela camada mais rica da sociedade. Parte dela, inclusive, ainda estava em fase de ocupação, como é o caso do Leblon. O período 1930-1950, entretanto, veio impor à essa parte da cidade uma série de transformações, motivadas sobretudo pela necessidade de aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Resultou daí um estímulo considerável dado ao setor da construção civil que, capitalizando o “status” que a ideologia de “morar à beira mar” oferecia a quem aí residia, vendeu novamente a zona sul da cidade, substituindo, em muitos casos, unidades unifamiliares que não tinham mais que vinte ou trinta anos - como é o caso de Copacabana - por edifícios de vários pavimentos.¹⁷⁶

Assim como é importante reconhecer que já a partir

[...] da década de 1930 que o Estado passa a intervir no processo de localização industrial, surgindo dessa iniciativa o Decreto-lei 6.000/37, que definiu pela primeira vez uma zona industrial na cidade. Como dessa nova área foram excluídos os bairros das zona sul e norte do Rio (muitos dos quais com importante tradição fabril, como Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras), as mudanças em forma e conteúdo impostas ao espaço público passaram a ser inevitáveis. Impedidas de se expandir nessas áreas da cidade, e ocupando terrenos agora extremamente valorizados, essas indústrias logo optaram por transferir-se para outros locais, ou encerraram mesmo suas atividades, loteando seus terrenos e obtendo, com isso, grandes lucros.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Sobre o reconhecimento que a incorporação da Zona Sul se fez gradualmente: [...] é para a zona sul que convergem as preferências da burguesia carioca, sobretudo depois que novos e mais rápidos meios de transporte permitiram moradia à beira da faixa oceânica e começaram a aparecer Copacabana, Ipanema e Leblon. Sobretudo, mas não primacialmente. A valorização do Catete e do Flamengo, de Laranjeiras e Botafogo, como sítios de escolhas para chácaras e residências particulares, data de longe. Desde que o centro urbano foi-se tornando cada vez mais comercial e ainda mais depois que em S. Cristóvão já não se respirava aquele ar palacego, soprado da Quinta da Boa Vista. [...] Mas apesar de tudo, é preciso ter presente que mais de três quartas partes da população do Distrito habitaram a zona norte da cidade. (CRULS, 1965, páginas 727 e 728)

¹⁷⁶ ABREU, 1997: p. 112.

¹⁷⁷ ABREU, 1997: p. 101.

Novamente, há um conflito a ser destacado. Já é sabido, por exemplo, por intermédio dos principais texto biográficos de Tom Jobim, que sua família não era nem pobre e nem rica. Embora gozassem de algum patrimônio, não é certo inseri-los na mesma classificação de renda e estilo de consumo que geralmente se faz para as elites. Então, como dissemos acima, se Tom Jobim passou grande parte de sua infância em Ipanema, e se a Zona Sul do Rio de Janeiro foi uma das áreas escolhidas para a aristocracia carioca, fica evidente que há nuances faltando nessa história ou que, pelo menos, ela está apenas parcialmente completa.

É, para nós, ponto nevrálgico desconfiar que, muito embora a gestão municipal do Rio de Janeiro tenha se esforçado em reservar certos lugares às elites, a Zona Sul demorou para ter o padrão domiciliar e arquitetônico pasteurizado do qual mais tarde nos acostumaríamos - classificá-la como um dos metros quadrados mais caros do mundo¹⁷⁸ é um exemplo ilustrativo. Em alentado estudo sobre as complexas dinâmicas do Rio de Janeiro, organizado por Maurício de Abreu no início da década de 1990¹⁷⁹, o autor argumenta sobre a grande heterogeneidade da Zona Sul em meados do século XX. Segundo ele

A partir de meados da década de 1950, as contradições da ocupação do solo da cidade intensificaram-se bastante, especialmente na Zona Sul. Por um lado, as possibilidades de extração de renda fundiária começaram a diminuir, fruto da saturação de um espaço urbano densamente ocupado e, em alguns casos (como o de Copacabana), bastante verticalizado. Por outro, essa mesma saturação criava outros problemas. A concentração, dessa parte da cidade, de grande parte da população que possuía automóvel, gerava constantes engarrafamentos de tráfego. Estes, por sua vez, só tendiam a aumentar, já que a indústria automobilística tinha sido transformada numa das molas mestras do desenvolvimento do país. As favelas, por sua vez, se garantiam a oferta de mão-de-obra barata, também diminuíram o valor dos imóveis, e ocupavam terrenos que, agora, estavam sendo amplamente cobiçados pela indústria

¹⁷⁸HAESBAERT, Rogério. **O mito da (des)territorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2016.

¹⁷⁹ ABREU, Maurício de Almeida (org.) **Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, turismo e esportes, Biblioteca carioca, 1992.

imobiliária. E o que falar da demanda sempre crescente por residências beira-mar, se o maciço da Tijuca, ao projetar-se em direção ao litoral nesta parte da cidade, impedia a sua expansão física em direção a São Conrado e Barra da Tijuca?¹⁸⁰

Se, enfim, a Zona Sul do Rio de Janeiro foi durante muito tempo um espaço de diversidade demográfica e pluralidade urbanística, é possível imaginar entre esses grandes contrastes de ocupação que houve, em algum momento, um espaço ideal, isto é, algum recôndito onde o equipamento urbano e a natureza atlântica encontravam-se em perfeita comunhão? É isso que os próximos movimentos da Sinfonia do Rio de Janeiro, *Zona Sul*, *Noites do Rio*, *O mar* e *Copacabana* retratam: a beleza da Zona Sul em meados de 1950 está na sua grande heterogeneidade e, assim, no amplo leque de atividades e ocupações possíveis em cada uma das suas partes, ou em cada um dos seus bairros, pois, "No Rio de Janeiro, cidade tão compartimentada pelo relevo, é grande o número de bairros que têm no fator sítio uma das razões principais da sua unidade" (SOARES, 1959: página 49) - vale ressaltar que a Sinfonia do Rio de Janeiro é uma música extremamente rica, composta em um momento extremamente complexo da história do país e da cidade do Rio de Janeiro e, por isso também, as análises que seguirão apresentam uma tentativa de mostrar a conexão que há os movimentos sobre as diferentes partes da cidade, ao passo que outras escolhas metodológicas, como analisar esmiuçadamente cada um dos movimentos, em vez de pensá-los em blocos como fizemos, seguramente revelaria características interessantes que nós não pudemos enxergar em função das nossas escolhas em lidar com esta fonte histórica.

¹⁸⁰ ABREU, 1992, p. 96.

Zona Sul (samba vivo)

O mar, o sol, o céu azul
 Me obrigam a procurar a Zona Sul
 Copacabana sempre cheia
 Não há lugar nesse mundo de areia
 Eu vou correr para o Leblon
 Ou fica em Ipanema que também é bom
 Se eu encontrar por aí algum amor
 Vou me esconder no Arpoador

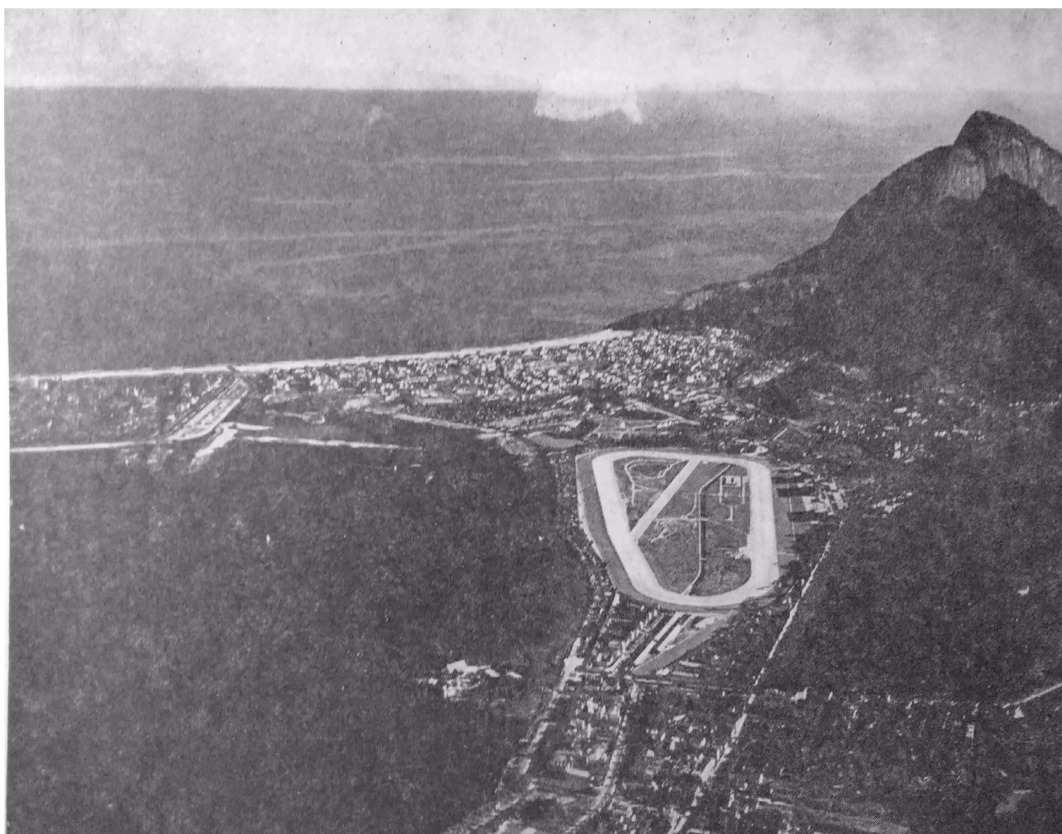
A letra do ato *Zona Sul* já faz transparecer que a Zona Sul, pelo menos em meados da década de 1950, ainda não era um todo homogêneo. Entre os quatro bairros citados (Copacabana, Leblon, Ipanema e Arpoador) fica mais ou menos clara a preferência pelos bairros distantes do frenesi da “Copacabana sempre cheia / Não há lugar nesse mundo de areia”. Musicalmente, é interessante notar que o ato *Zona Sul* é mais rápido que os demais, e se faz a partir de uma instrumentação e distribuição rítmica do samba binário. Isto é, do ponto de vista da sensibilidade, a parte da música que se volta para a Zona Sul transmite uma alegria e uma pulsação muito mais evidente do que nos demais atos. Ademais, aparecem citações explícitas aos elementos da natureza carioca em “O mar, o sol, o céu azul”, ao passo que não é demais assinalar a ocorrência de praias e recônditos paradisíacos na Zona Sul foram fatores naturais que estimularam a especulação imobiliária dos principais bairros:

Foi mesmo a procura dessas praias, do Leme, de Copacabana, de Ipanema e do Leblon, um dos principais motivos do desenvolvimento extraordinário da zona sul, desenvolvimento que ainda não se deteve e começa a fazer cada vez mais procuradas as praias da Gávea e da Tijuca, por onde prossegue o leito de areias alvas, após a interceptação que à linha costeira traz o bloco rochoso dos Dois Irmãos.¹⁸¹

¹⁸¹ CRULS, 1965, p. 676

Uma das fotografias do grande livro *Aparência do Rio de Janeiro*, bem como a legenda explicativa que procede, nos ajuda a compreender e enxergar esta exuberante pluralidade da Zona Sul, positivamente avaliada pela mensagem dos compositores Jobim e Blanco:

Imagem 27: Fotografia da Zona Sul (circa 1950)¹⁸²



JARDIM BOTÂNICO, JOCKEY CLUB, LEBLON E IPANEMA, VISTO DO CORCOVADO – Tudo isso – os novos bairros aí surgidos – data de poucos anos atrás [a edição deste livro é originalmente de 1952]. A antiga Lagoa e Sacopenapã tem hoje o contôrno de belas avenidas e a selvática “praia de fora” (Ipanema e Leblon) por tanto tempo ao abandono, reúne uma densíssima

¹⁸² CRULS, 1965: página 738.

população. O Hipódromo do Jockey Club, inaugurado em 1946, é projeto de engenheiro Mário Ribeiro, e não só o grande sweepstake anual como as corridas semanais trouxeram extraordinário movimento à zona sul da cidade. À direita, o pico duplo Dois Irmãos, com 533 metros de altura e cujas escarpas caem abruptas sobre o mar, quebrando a continuidade da franja de areias alvas. Cavada na rocha e contornando-a, abre-se a Avenida Niemeyer, que liga o Leblon à extensa praia da Gávea. Olhando para tudo isto, confesso que não deixo de ter saudades de uma Lagoa Rodrigo de Freitas mais agreste e durante muitos anos, no sempre insatisfeito desejo de ser proprietário, namorei possuir qualquer nesga de terra num de seus recantos mais pitorescos, a Fonte da Saudade, nome recordado até bem pouco na praça, bem penteadinha, em que se viu transformado o mesmo local.¹⁸³

Podemos, então, conjecturar: será esta heterogeneidade da Zona Sul o que motiva o estado de espírito alegre transmitido nesta parte da música? Essa mensagem é continuada no próximo movimento, *Noites do Rio*, onde, curiosamente, há uma divisão de andamento que entrecorta o ato em dois sentimentos distintos: no primeiro há um certo bucolismo, pois, trata do cair da noite no bairro, hiato entre o fim das atividades diurnas e o início da vida noturna de Copacabana; já, no segundo momento, a instrumentação torna-se mais vigorosa e o andamento é ritmicamente acentuado, de modo que o samba fica evidente, neste parte dedicada aos objetos e à dinâmica da vida noturna carioca:

Noites do Rio (samba-canção)

Quando a noite desce
 Uma lua vem sempre espiar
 O namoro da praia
 Com as ondas do mar
 Copacabana que desperta
 Banco de praia sem lugar
 Canta a canção que a noite convida a cantar

¹⁸³ CRULS, 1965, p. 738.

(mais-ritmado)

Noites do Rio	Se estou com frio
Perto do mar	Entro num bar
É uma boate	Se faz calor
Ou é um bar	Entro num bar
Um cadillac	A noite acaba
Um picolé	Grande criança
Ou um cinema	Vem novo dia
Passeio a pé	Nova esperança

Seguramente, o que chama mais atenção neste movimento, que compõe um quadro maior de movimentos dedicado à pintar uma impressão sobre a Zona Sul, é a melodia que repete-se, ou reitera-se, enquanto são cantados duas estrofes de versos diferentes. Quer dizer, os compositores lançaram mão de uma mesma sequência de notas para musicalizar a letra que muda, revelando uma refinada capacidade para tornar musical os sons da prosódia. Para percebê-la na pauta, basta notar que abaixo das mesmas notas ocorrem as duas estrofes:

Imagem 28: Partitura do movimento *Noites do Rio*

The image shows a musical score for the song 'Noites do Rio'. It consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The melody is a simple, repetitive sequence of notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. This sequence is repeated for both stanzas of lyrics. The first staff contains the first two lines of lyrics, and the second staff contains the next two lines. The lyrics are: 'Noi - tes do Rio / Se_es - tou com frio', 'Per - to do mar / En - tro num bar', 'É_u - ma bo - ate / Se faz ca - lor', 'Ou é um bar / En - tro num bar', 'Um ca - di - lla - c / A noi - te a - ca - ba', 'Um pi - co - lé - é / Gran - de cri - an - ca', 'Ou um ci - ne - ma / Vem no - vo di - a', and 'Pas - se - io_a pé'.

TATIT (1987) classificou esse tipo de persuasão - como indicamos no Capítulo 1 - como persuasão decantatória, isto é, um tipo de melodia-letra que atrai o ouvinte graças à reiteração das notas que, entre outras coisas, pode sugerir uma grande ironia,

como se a música quisesse dizer algo que está além da letra, ou em casos extremos como se quisesse mesmo contradizê-la. Apostando nesta ideia - que também denota uma opção metodológica de assim fazê-lo - é razoável entender que atrás das amenidades notívagas dos versos de *Noites do Rio* algo obscuro pode ser revelado. Observar, por exemplo, que todas as citações às dinâmicas comerciais da Zona Sul recaem sempre sobre o bairro de Copacabana pode ser um bom indício. Gilberto Velho, renomado antropólogo brasileiro e morador de Copacabana entre os anos 1950 e 1970, na introdução do seu livro "Utopia urbana"¹⁸⁴ põe em relato a incrível falta de sustentabilidade que já havia acometido o bairro em meados da década de 1950. Diz ele:

Tinha diante de mim o enorme crescimento de Copacabana. o bairro, superpovoado, apresentava uma série de problemas de circulação, higiene, transporte. As pessoas, no entanto, continuavam chegando em grande número. Vinham de outros bairros ou subúrbios, às vezes de outras cidades. Proliferavam os enormes edifícios de conjugados para onde iam as pessoas que deixavam, em certos casos, casas com quintal, terreno, no seu lugar de origem.¹⁸⁵

Acrescente-se, à complexidade já denunciada por Gilberto Velho, algumas indicações de Pedro Pinchas Geiger

Verificou-se um processo de transferência de moradores da Zona Norte para a Zona Sul, sobretudo de elementos de melhor nível econômico. Com o tempo, mesmo elementos mais modestos da classe média se multiplicaram no bairro de Copacabana, aceitando estreitos apartamentos pequenos, em troca das comodidades de serviço, da melhor condução, das diversões, da praia e, também, da fama. Nessa altura a gente rica afasta-se de Copacabana para mais longe, para o Leblon. Com o aumento das necessidades de serviço, de domésticas, de serventes, etc. cresceram as camadas da população mais pobre

¹⁸⁴ VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

¹⁸⁵ VELHO, 1972: p. 8.

na Zona Sul, traduzindo-se este fato inclusive na expansão constante das favelas dos seus morros e terrenos baldios.¹⁸⁶

Isto é, àquela inocuidade dos versos de Billy e Jobim começa-se fabricar, na verdade, a imagem de um complicado processo de urbanização e adensamento demográfico, genericamente denominado pela literatura especializada de “fenômeno Copacabana”. Copacabana foi o primeiro bairro da Zona Sul, em grande medida por sua maior proximidade com os bairros da região central, a ser ocupado e explorado paisagisticamente pela especulação imobiliária. Por isso mesmo, foi também o primeiro bairro da Zona Sul onde pôde ser verificado gigantescos contrastes sociais e espaciais. Não à toa, os elogios que os compositores fazem ao bairro são elogios noturnos, momento onde boa parte dos problemas urbanos, como o caos logístico, abrandam um pouco. Copacabana foi, igualmente, o primeiro bairro à transgredir, nos termos de Gastão Cruls (1965), a Zona Sul selvática, concretizando-se ali o que outrora Freud havia denunciado como a falaciosa sensação de felicidade provocada pela submissão da natureza às vontades humanas, por intermédio da técnica. O estopim deste amplo processo de ocupação, e posteriormente de elitização do bairro, está associado à vazão financeira de investimentos em áreas até então inóspitas da cidade

[...] O período 1930-1950 [...] veio impor à essa parte da cidade uma série de transformações, motivadas sobretudo pela necessidade de aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Resultou daí um estímulo considerável dado ao setor da construção civil que, capitalizando o “status” que a ideologia de “morar à beira mar” oferecia a quem aí residia, vendeu novamente a zona sul da cidade, substituindo, em muitos casos, unidades unifamiliares que não tinham mais que vinte ou trinta anos - como é o caso de Copacabana - por edifícios de vários pavimentos.¹⁸⁷

¹⁸⁶ GEIGER, 1963, p. 175

¹⁸⁷ ABREU, 1997: p. 112.

A modernização estrutural de Copacabana não representou em igual proporção uma modernização social, atualização ou compensação histórica dos grandes desníveis sociais do Rio de Janeiro naquele bairro. Pelo contrário, os avanços da construção civil, materializada pela verticalização crescente dos espaços, fizeram esgarçar as diferenças sociais. Assim, às belezas cênicas do bairro, especialmente a partir dos anos 1950, atrelou-se uma densidade e uma pluralidade tal de pessoas que desigualdades tornaram-se ainda mais latentes. “[...] Até o fim da República Velha, a nova zona sul carioca (Orla Oceânica) havia se mantido como área predominantemente residencial, ocupada principalmente pela camada mais rica da sociedade. Parte dela, inclusive, ainda estava em fase de ocupação, como é o caso do Leblon. O período 1930-1950, entretanto, veio impor à essa parte da cidade uma série de transformações, motivadas sobretudo pela necessidade de aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Resultou daí um estímulo considerável dado ao setor da construção civil que, capitalizando o “status” que a ideologia de “morar à beira mar” oferecia a quem aí residia, vendeu novamente a zona sul da cidade, substituindo, em muitos casos, unidades unifamiliares que não tinham mais que vinte ou trinta anos - como é o caso de Copacabana - por edifícios de vários pavimentos” (ABREU, 1992: página 112)

A verticalização do crescimento urbano, viabilizada pela inovação do concreto armado, é o primeiro fato a ser lembrado, em função do adensamento demográfico por ele propiciado. Iniciando-se pelo Centro e Copacabana, como alternativo de crescimento em espaço tão exíguo, a substituição da residência unifamiliar pela plurifamiliar, em edifícios de vários andares, ganha outros bairros da Zona Sul e, gradativamente, da Zona Norte, sobretudo Tijuca e Grajaú.¹⁸⁸

Curiosamente, o *boom* estrutural e demográfico que primeiro acometeu Copacabana não se espalhou com a mesma intensidade pelos demais bairros da Zona Sul, na medida em que este operou como uma espécie de “bairro tampão” em relação

¹⁸⁸ GALVÃO, 1992, p. 19.

aos demais espaços, todos relativamente mais distantes do Centro do Rio de Janeiro, sobretudo pelas dificuldades logísticas de acessá-los - voltaremos adiante a este ponto. Atores do poder executivo na Capital Federal associados aos interesses na iniciativa privada compõe o complexo quadro de crescimento de Copacabana e arrefecimento de outros espaços da Zona Sul carioca, numa espécie de relação inversamente proporcional¹⁸⁹.

Por detrás das citações aprazíveis à Copacabana no ato *Noites do Rio* esconde-se, outrossim, um processo violento de incorporação do bairro às demandas da empresa imobiliária que, já a partir da década de 1940, começa a vender a paisagem

¹⁸⁹ Sobre este processo de combinação de forças: A partir do início dos anos 1950, nota-se entretanto um arrefecimento do dinamismo imobiliário em toda a cidade, pois embora a inflação continuasse a estimular a aplicação de capitais de bens de imóveis, o governo passou a aplicar severamente a Lei da Usura, da década de 1930, que impedia o reajustamento de prestações e saldos devedores em contratos de financiamento. Por sua vez, o congelamento dos aluguéis, também decretado pelo Governo, representou um desestímulo a mais à compra de habitações para renda.

Na Zona Sul, entretanto, a empresa imobiliária encontrou uma saída para esse problema, qual seja, a substituição da empreitada por um processo de construção por administração, no qual o construtor transferia para o adquirente uma parcela ponderável das decisões, com sensíveis repercussões sobre o andamento e custo da obra. Devido às características mesmas desse tipo de construção, nada garantia entretanto a continuidade das obras e, conseqüentemente, os lucros das empresas construtoras. Era preciso encontrar outra solução, e essa paradoxalmente seria fornecida pela própria legislação em vigor. Com efeito, embora houvesse lei federal determinando o que uma casa ou apartamento precisava ter, essa mesma lei não previa *áreas nem formas*. Nada impediria, então, que se construíssem edifícios com uma grande quantidade de pequenos apartamentos. Dessa maneira poder-se-ia obter, na Zona Sul, os mesmos lucros que eram proporcionados pelos loteamento da Baixada. O raciocínio econômico era o mesmo: o aumento da oferta de apartamentos possibilitaria a venda dos mesmos a preços baixos por unidade, mas altíssimos se se considerar o lucro que a empresa imobiliária obteria com a venda de todas as unidades.

Assim, sob a égide da legislação então em vigor, proliferaram na zona sul os apartamentos de quarto-sala e os chamados conjugados, especialmente em Copacabana. E esse bairro - de início ocupado por classes de renda alta, e depois invadido pela classe média e pelas favelas - pôde ser também finalmente alcançado pela classe média-baixa, à procura não só de *status*, como de proximidade a fontes de emprego e a meios de construção coletivo.

A "democratização" de Copacabana teve dois efeitos importantes sobre o restante da Zona Sul. Em primeiro lugar, resultou na contenção do crescimento vertical dos demais bairros oceânicos, já que a Lei Municipal 525/50 limitou o gabarito dessas áreas em 4 pavimentos mais cobertura para os logradouros de 22 m de largura. Em segundo lugar, estimulou a transferência das classes mais abastadas para áreas menos acessíveis [...]. (ABREU, 1997: página 126, 127, 128 e 129)

da orla, os remanescentes idílicos da natureza atlântica e o *status* de residir à beira-mar. Para que pudesse concretizar-se, enfim, a transformação dos bairros da Zona Sul em bairros burgueses foram necessários, ao mesmo tempo, grandes incrementos tecnológicos associados à motivações jurídicas¹⁹⁰.

Todavia, se a combinação desses dois elementos (o amparo jurídico de elitização do bairro articulado à incorporação da iniciativa imobiliária privada) fizeram de Copacabana, enfim, um bairro precursor, o que houve com os demais bairros da Zona Sul, como Arpoador, Ipanema e Leblon? Àquela desconfiança de que na Sinfonia do Rio de Janeiro transparece uma heterogeneidade acerca da organização da Zona Sul - e que este elemento pode ser crucial para entender como o trabalho de Blanco e Jobim está inserido, concomitantemente, em uma tentativa de fabricação identitária do Rio de Janeiro e em uma ampla avaliação crítica da cidade - começa a ser explicitada no melancólico novo ato que se anuncia, com instrumentação tragicamente decrescente, após o término de uma longa nota que incide sobre a sílaba tônica da palavra "esperança". Do ponto de vista semântico, a palavra "esperança" não constitui exatamente a espera, ou a submissão ao seu tempo, mas o anseio por uma sociedade melhor, que neste movimento repousa sob o signo da problemática urbanização do Rio de Janeiro. É tal a importância deste sentimento de esperar, que faz a passagem de

¹⁹⁰ De fato, o concreto armado, por diminuir o custo unitário da habitação, viabilizou o desejo de grande parte da classe média carioca de "morar na zona sul", desejo esse que foi capitalizado intensamente pela empresa imobiliária em suas campanhas publicitárias. Já no final da década de 1930 o processo de verticalização se fazia sentir em Copacabana, a princípio através da substituição de casas por edifícios de 4 ou 5 andares, passando o gabarito a 8/12 andares na década de 1940. O censo desse ano já indica esse processo de crescimento vertical, revelando que 40% da população de Copacabana residia em prédios de "três pavimentos ou mais". Novo impulso é verificado no final da década, devido à aceleração do processo inflacionário.

Transformada em importante mercado de trabalho especializado no setor terciário, a zona sul, especialmente Copacabana, passou a atrair grande quantidade de mão-de-obra barata, que veio a ocupar os terrenos íngremes até então desvalorizados pela empresa imobiliária, dando origem a novas favelas. Com efeito, se em, 1942 a zona sul possuía pouco mais de dez favelas [...] em 1950 esse número já era de 25, abrigando mais de 40.000 pessoas [...]. (ABREU, 1997: página 112)

um movimento para o outro (de *Noites do Rio* para *O mar*), que Jobim e Blanco dedicaram à palavra de maior duração melódica de toda a Sinfonia. No total, são quase dois compassos inteiros ocupados por esta ideia:

Imagem 29: Partitura do verso “Nova esperança”



Nesta transição, desdobra-se *O mar*, próximo movimento sobre a Zona Sul:

O mar

O mar! Quanto tempo esperou a cidade crescer...
 O mar! Quanto tempo esperou a cidade chegar...
 Um dia rasgaram a montanha
 O túnel do Leme se abriu
 O mar! Recuou gentilmente e o bairro bonito surgiu

A transição para *O mar* é retumbante e digna de nota, porque se faz em duas partes antagônicas do ponto de vista estético, ou seja, se faz diferentemente de todas as demais transições que apenas reiteram a melodia central “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar”. Na gravação original do *LP* é possível escutar, num primeiro momento, o agradável e afinado assobio da melodia central da Sinfonia do Rio de Janeiro. Todavia, o que se segue a ele é uma complexa sobreposição de notas e de vários timbres, indefinidos pela qualidade da gravação, mas que contrastam com o início da transição assobiada, pois, são notas que formam movimento marcadamente descendente até atingir a primeira nota do tema melódico-poético incidentes nas palavras “O mar”. É possível observar:

Imagem 30: Partitura do movimento *O mar - 1*

The image shows a musical score for the first movement of 'O mar'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "O mar ————— quan - to tem-po_es-pe - rou A ci - da - de cres -". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The number 192 is written in the lower left corner of the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Isto é, há uma rica uma dualidade de possíveis significados para este ato denunciados pela dupla transição que o antecede. Primeiro, nota-se uma melancolia na melodia que incide sobre os versos "O mar quanto tempo esperou a cidade crescer / O mar quanto tempo esperou a cidade chegar", pois, se são trechos cantados em notas com o mesmo valor - isto é, mesma duração das notas - por outro lado estão reforçadas com os vibratos e a *performance* de Elizeth Cardoso, uma das intérpretes da Sinfonia do Rio de Janeiro, uma das estrelas do *cast* da Continental para projeção fonográfica e radiofônica da gravadora.

Imagem 31: Partitura do movimento *O mar - 2*

The image shows a musical score for the second movement of 'O mar'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "O mar ————— quan - to tem-po_es-pe - rou A ci - da - de cres -" on the first line, and "cer O mar ————— quan - to tem-po_es-pe - rou A ci - da - de che - gar ————— Um" on the second line. The piano accompaniment is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

exclusão espacial, a favelização dos bairros e etc., porque fazê-la tão melancolicamente? Talvez porque, na visão dos compositores, levados à cabo por uma tendência que, aliás, já poderia ser verificada na construção do mito da “Cidade Maravilhosa”, o ideal de Rio de Janeiro não está associado à preservação irrestrita da natureza, mas a um equilíbrio difícil, talvez impossível e utópico, de ser conseguido entre civilização e meio ambiente. Aliás, não é à toa o plural significado que associa-se à questão ambiental, ela

[...] envolve diferentes dimensões: a funcional, inerente à dinâmica dos diversos sistemas físico, biológico e social que integram o ambiente; a espacial, determinada pela ocorrência, utilização e valorização dos recursos, seu potencial e disponibilidades; a temporal que, sincrônica e diacronicamente, projeta e incorpora esses recursos na dinâmica da organização ambiental; a tecnológica, que determina processos operacionais de utilização dos recursos; a cultural, que se define pelo nível de percepção e valorização daqueles recursos; a social, que se consubstancia na acessibilidade a esses recursos; e a política, que implica estratégias de aferição e uso dos recursos, dentre os quais o próprio espaço pode ser o mais importante.¹⁹¹

Para reconhecermos essa versão de cidade que não preza nem pelo extremo da submissão dos recursos naturais à vontade humana, e nem pela preservação ilimitada dos recursos naturais, podemos comparativamente recorrer às dificuldades de acesso à Zona Sul desde os tempos imperiais e, assim, à sua completa inutilidade para os habitantes da sociedade carioca oitocentista:

[...] É que este bairro, hoje quase uma cidade, com alguns bairros dentro dele, só começou a dar indícios de vida depois que se lhe tornou fácil acesso através daquele túnel [...] aberto pelo engenheiro J.C. Coelho Cintra. Façamos um pouco de história pregressa dessas lindas praias de mar alto, que hoje são um dos orgulhos do Rio, mas que por muito tempo viveram ignoradas do próprio carioca. É que para lá chegar, quer galgando a Pedra do Leme pela chamada Estrada Real (real só no nome), onde ao tempo do Marquês de Lavradio se construía um forte, quer vencendo a lomba de Vila Rica, o longo percurso não era nada convidativo e, mesmo transposta uma ou outra dessas ladeiras, ainda muito se tinha que andar por um areal desnudo e ardente até

¹⁹¹ GALVÃO, 1992, p. 15.

que se atingisse a orla marítima, principalmente se se entrava pela Vila Rica, que ainda era o caminho melhor.¹⁹²

Essa identidade, identidade urbana, portanto, que na visão dos compositores só se faz a partir da interface e da equidade entre natureza e sociedade, é corroborada nos versos que dão continuidade ao melancólico movimento *O mar*, pois, tratam de associá-lo literalmente à estratégica abertura de túneis de conexão entre a Zona Sul e o Centro que, aliás, permitiram uma integração tanto mais eficaz entre as outras partes quanto mais rica em problemas urbanos que se arrastariam por décadas no Rio de Janeiro.

Imagem 33: Partitura do movimento *O mar* - 3

The image shows a musical score for the movement "O mar" - 3. It consists of three staves of music in a single system, written in treble clef. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the notes. The first staff has lyrics: "cer O mar _____ quan - to tem-po_es - pe - rou A ci - da - de che - gar _____ Um". The second staff has lyrics: "di - a ras - ga - ram_a mon - ta - nha O tú - nel do Le - me se_a - briu _____ O mar". The third staff has lyrics: "re - cu - ou gen - til - men - te Que_o bair-ro bo - ni - - - to sur-giu _____ Co - pa - ca -". There are triplets and other musical notations throughout the score.

¹⁹² CRULS, 1965, p. 569.

tanto naturais quanto estruturais para a integração total da Zona Sul com o resto da cidade. “Ao contrário do que havia ocorrido na incorporação de Copacabana à malha urbana, que exigira apenas a abertura de túneis de pequena extensão, a expansão da cidade para além do Leblon exigiria investimentos de monta, para os quais nem o poder público nem a empresa privada estavam preparados ou dispostos a realizar [...]” (ABREU, 1997: página 112).

De fato, se o crescimento populacional da zona sul após a segunda guerra mundial retirou grande parte das atividades de serviços, ele não foi capaz, entretanto, de descentralizar as principais fontes de emprego da classe média carioca, que continuaram a se localizar no centro, como é o caso da administração pública. Daí, os problemas de deslocamento centro-zona sul foram cada vez mais se acentuando no decorrer dos anos, exigindo a melhoria não só do sistema de transporte coletivo, como também das próprias vias de circulação. O problema se acentuava, ademais, em função do uso crescente de veículos particulares, consequência direta da concentração da riqueza nessa parte da cidade. Some-se a isso a ausência de túneis diametrais urbanos, que fazia com que grande parte do tráfego norte-sul tivesse que passar obrigatoriamente pelo centro da cidade, ocasionando sérios problemas de congestionamento de veículos.¹⁹³

A transformação de Copacabana pela integração logística foi precursora entre os bairros da Zona Sul. Ocorreu nos anos que configuram a passagem do século XIX para o século XX. Entre as grandes realizações estruturais do contexto, está justamente o túnel do Leme, citado nos versos da Sinfonia do Rio de Janeiro, construído a partir de um projeto pertencente à famigerada Reforma Passos de 1904. O primeiro túnel, “[...] o Túnel velho, hoje Alvor Prata, veio em 1892. Quanto ao segundo, o do Leme, mais conhecido por Túnel Novo, obra de 1904, bem como o seu irmão gêmeo, um terceiro, o novíssimo, que acaba de ser aberto ao seu lado, ambos cortam o Morro da Babilônia” (CRULS, 1965, página 573). Todavia, nos demais bairros da Zona Sul o relativo atraso das estruturas de integração urbana garantiu, por outro lado, que Ipanema e Leblon especialmente conservassem traços muito mais bucólicos.

¹⁹³ ABREU, 1997: p. 130

Na longa citação abaixo é possível perceber que em sucessivas administrações municipais, sobretudo a de Olímpio de Melo (1936-1937), Henrique Dodsworth (1937-1945), Hildebrando de Araújo Góis (1946-1947), João Carlos Vital (1951-1952) Dulcídio do Espírito Santo Cardoso (1952-1954) e Alim Pedro (1954-1955), os incrementos na estrutura urbana atenderam à conexão entre Copacabana e centro, modernização e embelezamento das avenidas centrais, ao passo que a preocupação estrutural, econômica e demográfica com o resto do espaço isolado pela face sul do complexo de montanhas do Maciço da Tijuca ocorreu sensivelmente mais tarde:

A melhoria da acessibilidade da Zona Sul e do Centro foi erigida então como um dos problemas mais importantes a serem solucionados pelo Estado na década de 1950. Já há algum tempo, entretanto, que o poder público vinha dispensando atenções especiais à busca de soluções para os problemas viários do chamado "núcleo" urbano metropolitano, que também continuava a ser beneficiário - tal qual aconteceu na República Velha - das mais variadas obras de embelezamento e de provisão de infra-estrutura

Com efeito, ainda na década de 1930, a Administração Olímpio de Melo (1936/37) havia pavimentado em concreto o famoso circuito da Gávea-Leblon, onde se realizavam corridas de "baratinhas". O período Henrique Dodsworth, por sua vez, legou ao atual grupo da Área Metropolitana uma série de melhoramentos, alguns com o sentido explícito de melhorar a sua acessibilidade (Avenida Brasil; Avenida Presidente Vargas; duplicação do túnel do Leme e alargamento do primeiro túnel; corte de Cantagalo; abertura da Avenida Edson Passos em direção ao Alto da Boa Vista), outros visando apenas ao seu embelezamento (remodelação da Floresta da Tijuca; da Praia Vermelha - desocupada pela Escola Militar após atentado comunista de 1935; construção do Jardim de Allah; aquisição do Parque da Cidade, na Gávea, à família Guinle). O subúrbio, com suas ruas empoeiradas, suas carências infra-estruturais básicas, sua ausência de viadutos sobre as linhas férreas, e suas praças abandonadas foi, como sempre, esquecido.

A Administração Hildebrando de Góis (1946/47), por sua vez, preparou a concorrência para a abertura do Túnel do Pasmado, que encurtaria a distância centro-zona sul, e construiu a Avenida Princesa Isabel, que lhe daria continuação (assim como ao recém duplicado Túnel Novo) em Copacabana. O Túnel do Pasmado seria construído efetivamente na administração seguinte (Mendes de Moraes), que se preocuparia também em melhorar o acesso aos pontos turísticos do Rio, realizando diversas obras nas Estradas das Canoas e do Sumaré, além de ter concentrado esforços na construção do Estádio do Maracanã. À Administração João Carlos Vital, que lhe sucedeu, deveu-se a elaboração do projeto do Túnel do Rio Comprido - Lagoa e do anteprojeto de construção do Metropolitano, os quais, com algumas modificações, seriam concretizados nas décadas seguintes.

O adensamento populacional dos bairros oceânicos e os constantes congestionamentos de tráfego na rota centro-zona sul continuavam a exigir, entretanto, uma solução viária mais permanente por parte do Estado. De fato, a antiga Avenida Beira Mar do período Passos já não dava mais vazão ao número crescente de veículos (bondes, lotações, ônibus e automóveis) que demandavam o centro, ou por ele tinham que passar para atingir outros pontos da cidade. Impossibilitada de recorrer aos métodos tradicionais de cirurgia urbana, devido ao alto custo das desapropriações que seriam necessárias para o alargamento das principais artérias do Flamengo, Catete, Glória e Botafogo, a administração municipal resolveu então recorrer a outro meio, também tradicional no que toca à evolução da cidade: a conquista de novas áreas ao mar.

A partir da administração Dulcídio Cardoso (1952-1954), são iniciadas então as obras de desmonte do Morro Santo Antônio (um projeto já antigo), que permitiriam tanto a criação de terrenos valorizadíssimos em plena área central, como forneceriam a "matéria-prima" necessário à construção de um grande aterro que, acompanhando o traçado da Antiga Avenida Beira Mar, serviria de base à construção de vias expressas ligando o Centro a Copacabana. Com o intuito de dar prosseguimento a essas vias expressas na área central da cidade, a mesma administração criou o Serviço Técnico da Avenida Perimetral, a qual se deveria ligar a parte terminal das vias expressas construídas sobre o aterro com a Avenida Brasil, através de elevados e túneis subterrâneos.

O projeto da Avenida Perimetral seria modificado na administração seguinte (Alim Pedro - 1955/56), que entretanto tratou de acelerar as obras de desmonte do Morro Santo Antônio, visando ao preparo do local onde se realizaria o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, na antiga enseada da Glória. Esta administração tratou ainda de solucionar o problema do abastecimento de água à Zona Sul, cujo aumento populacional vinha, há muito, exigindo inversões volumosas na captação de fonte adicionais e na construção de novas redes de distribuição. Data dessa época a conclusão das obras da Primeira Adutora do Guandu, que haviam sido iniciadas na administração João Carlos Vital.¹⁹⁴

Apenas a partir de meados da década de 1960, a partir das solenidades da comemoração do Quarto Centenário do Rio de Janeiro em 1965, portanto, que os demais bairros da Zona Sul são plenamente integrados ao centro da cidade e à Copacabana. É possível perceber, então, que o grande contraste de desenvolvimento e ocupação urbana e, também, a notável diferença no que diz respeito à equidade entre urbanização e natureza, na tão heterogênea Zona Sul do Rio de Janeiro da década de 1950, é em primeiro lugar de natureza técnica:

¹⁹⁴ ABREU, 1997: pp. 130 a 134.

Imagem 35: Fotografia da Zona Sul (tirada do morro dos Dois Irmãos)¹⁹⁵



A fotografia acima, registro de um anônimo em 1958 a partir da vista que se oferece do escarpado do morro Dois Irmãos - atual localização geográfica da favela do Vidigal - revela imagneticamente o contraste de verticalização entre Copacabana (na parte de cima da fotografia) e Ipanema (na parte de baixo). O mapa abaixo, também, nos é útil na medida em que ilustra cartograficamente a integração da Zona Sul ao longo das décadas de 1950 e 1960:

¹⁹⁵ MEMÓRIAS DE IPANEMA, 1994:página 7.

Imagem 36: Mapa logístico do Rio de Janeiro (1965)¹⁹⁶



¹⁹⁶ CRULS: 1965.

Segundo o mapa acima, três túneis permitiram a integração de Ipanema: Sá Freire Alvim, concluído em 1960; Major Vaz, concluído em 1962; e, o mais importante e mais tardio, o Rebouças, concluído apenas em 1967. Este último, aliás, foi entregue atrasado para a população carioca, pois, o plano era inaugurar esta grande obra urbana, recordista mundial de tunelagem no contexto, como um dos monumentos da comemoração do ano do Quarto Centenário da cidade:

O MAIOR TÚNEL URBANO-VIÁRIO DO MUNDO: vai da lagoa Rodrigo de Freitas ao bairro do Rio Comprido. É o Túnel Rebouças, cavado na rocha viva: tem duas pistas autônomas, que atravessam o maciço do Corcovado [...] Em cinco minutos um carioca do Leblon, fim da Zona Sul, estará do outro lado da Cidade: hoje para conseguir isso leva uns 50 minutos. O túnel - cujo nome é homenagem aos grandes brasileiros André e Antônio Rebouças - deverá ser entregue ao povo em fins do ano do IV Centenário. [...] (CRULS, 1965: 889)

O relativo isolamento logístico dos bairros alhures da Zona Sul, à periferia de Copacabana, sobretudo Ipanema e Leblon, permitiu que durante um longo período fossem resguardados de uma vertiginosa transformação urbana que outrora atingiu Copacabana. Talvez, por isso, a abertura do ato *O mar*, aquele que cita o precursor túnel do Leme, dedicado à relação entre civilização e natureza, relação difícil de manter equilibrada, se faça primeiramente otimista e, depois, tragicamente.

Olhando todos esses movimentos panoramicamente, numa visão de conjunto, nos parece que Blanco e Jobim propuseram-se a falar dos dois lados contrastantes que compunham a Zona Sul dos anos 1950, um articulado às tendências urbanas do seu tempo e conectado logisticamente ao resto da cidade, e outro relativamente atrasado, porém com maiores condições de equilibrar urbanização e natureza, no sentido mesmo de fazer uma avaliação social desta heterogeneidade. Salta aos olhos neste bloco de movimentos dedicados à Zona Sul, assim, aquela ideia inicial que entremeado às críticas e às denúncias a Sinfonia do Rio de Janeiro poderia conter também alguma tentativa de contribuir identitariamente para sua cidade, ideia que aparece nos últimos

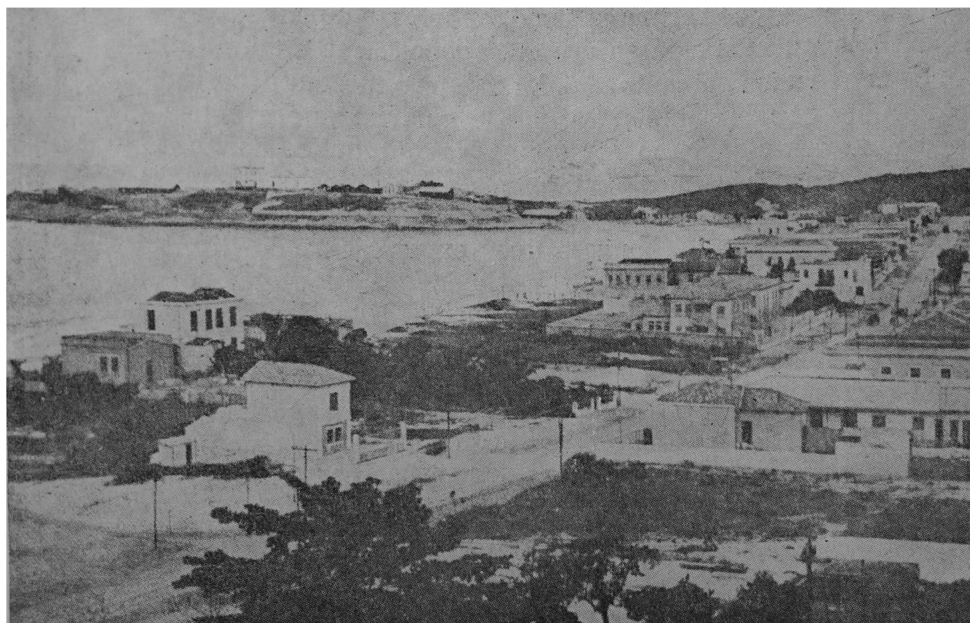
versos de *o Mar*: "O mar recuou gentilmente / Que o bairro bonito surgiu" ovacionando os primórdios de Copacabana.

A escolha de elogiar o início da ocupação urbana de Copacabana, além da citação anterior, é reiterada no último ato sobre a Zona Sul, aliás, inteiramente dedicado a isso:

Copacabana (samba-canção lento)

Copacabana, cidade menina
Onde o mar, o mais velho habitante da areia
O mais íntimo amigo de tanta sereia
Zangado no inverno porque é desprezado
E tão sossegado durante o verão
O mar na mudez barulhenta não quer solidão

Neste caso, são feitas relações diretas entre o comportamento da natureza com o comportamento social e, nesse sentido, fica evidente na visão dos compositores um anseio de complementaridade, de equilíbrio, especialmente em "Zangado no inverno porque é desprezado" e "O mar na mudez barulhenta não quer solidão", versos que denotam, senão uma ingenuidade, mas antes um clamor por uma organização urbana que já houve no Rio de Janeiro. A fotografia a seguir, da Copacabana em 1910, então, registro do bairro recém articulado ao resto da cidade, pode ajudar a entender que tipo de paisagem e organização urbanística esses versos tentam incitar, paisagens inclusive bastante semelhantes, senão análogas, àquelas de Ipanema antes da sua tardia integração logística, todas elas como que materializando identitariamente a visão de cidade canalizadas por Blanco e Jobim na Sinfonia do Rio de Janeiro.

Imagem 37: Fotografia de Copacabana (1910)¹⁹⁷

Sobre o que Copacabana, e mais tarde todos os demais bairros da Zona Sul, viria a ser, frustrando a utopia de cidade equânime implícita na Sinfonia do Rio de Janeiro, Wilson Coutinho¹⁹⁸ dedicou um parágrafo comparando, assim, a depredação dos bairros e o estilo urbanístico organizado, especialmente após o final dos anos 1960, com a atividade sórdida e mefistotélica:

Mas Copacabana não poderia ser um detalhe no Paraíso. O engenho faustino, a sua demoníaca vontade de dominar e transformar estendeu um olhar guloso sobre aquele areal. Era preciso que o progresso chegasse, com sua obstinação em não deixar vazios. Mefistófeles rodou uma pedra. Era uma inércia, uma natureza-morta, uma bobagem de granito. Ela terá de ser perfurada. É um obstáculo à imersão do espaço na ordem técnica e industrial. A pedra se abre para um túnel. Como toda cidade, Copacabana nasce como uma tecnologia do espaço. Somente depois virá o tempo. Como eram bons os

¹⁹⁷ CRULS, 1965: página 564.

¹⁹⁸ COUTINHO, Wilson (org.). **Copacabana cidade eterna**: 100 anos de um mito. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1992.

bailes de Copa? E o cassino? E o mar que batia tão perto? É verdade que nas areias existiam esgotos abertos, que deixavam uma língua suja que ia até o mar. É bom esquecer isso. Como toda cidade, Copacabana convive com Prost e Baudelaire.¹⁹⁹

O último verso do movimento *O mar*, que é também o último verso do bloco de movimentos dedicados à Zona Sul, diz que “O mar na mudez barulhenta não quer solidão”, reassignando aquela impressão de que a mensagem que os compositores tentaram musicalmente veicular tem a ver com a valorização de uma cidade onde técnica e natureza combinam-se utopicamente, tipo de desenvolvimento e de visão de mundo que muito mais tarde seria denominada de “sustentabilidade”. “O eixo monumental da obra jobiniana, que costumava ser apontada como ecologista militante, na verdade é o canto de um homem em comunhão instintiva com a natureza” (SOUZA, 1995: página 146). Alguma coisa nesse sentido foi defendida por Tárík de Souza²⁰⁰, em livro dedicado à vida e obra do maestro. À maneira que na sua música há, de certa forma, uma antevisão do modelo sustentável:

“A música tal qual conhecemos não existe mais”, dizia Tom Jobim nos últimos tempos, entre baforadas de sarcasmo e desilusão. Não era uma *boutade* despropositada. O ideal do belo jobiniano já não parecia ter lugar num universo sonoro como o deste fim de milênio, balizado pelo *no future* do punk de três acordes, a decibragem do *heavy metal* com todos os seus *crossover* de satanismo e destruição, mais a *dance* automática dos projetos em série, emoldurados por cantoras *fake*. Do *miami bass* que pontua o funk bélico, ocupante dos antigos redutos do samba suburbano e favelado carioca, à explícita eliminação melódica do *rap* (esqueletado apenas em ritmo e poesia), passando pelos massivos *breganejo* e *sambanejo* - onde situar o Tom de uma música idílica cantada em progressão de acordes suaves num doce balanço a caminho do mar?²⁰¹

Complementarmente aos movimentos dedicados à Zona Sul, desdobram-se subsequentemente *A montanha*, *O morro* e *Descendo o morro*, os três movimentos que

¹⁹⁹ COUTINHO, 1992: p. 11.

²⁰⁰ CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; SOUZA, Tárík de. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro: Revan: 1995.

²⁰¹ SOUZA, 1995: p. 145.

abordam a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro vem, da mesma maneira, assinalar suas críticas ao lado perverso do progresso - nesta parte das análises seremos mais objetivos em mostrar como constrói-se em tom identitário e crítico uma versão do progresso citando as favelas do Rio de Janeiro, muito embora outros elementos possam convidar os ouvintes à outras experiências artísticas (como a ovação do carnaval, o reconhecimento do samba como um grande símbolo da nacionalidade, ou o histórico conflito musical entre Noel Rosa e Wilson Batista).

A transição entre esses blocos, da Zona Sul para a Zona Norte, é feita tal qual as demais transições lançando mão da reiteração do tema "Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar", todavia, com uma escolha timbrística e de instrumentação, especialmente os violinos que executam a melodia em uníssono, tanto mais tensa quanto mais retumbante, estridente, impactante pela sua grandiloquência sonora. Até o início do movimento *A montanha*, o primeiro sobre a Zona Norte, esses sons impactantes conseguem provocar uma grande expectativa e, assim, descortina-se um novo ato:

A montanha (samba-canção a tempo)

No alto, bem alto, tão alto
Pertinho do sol que ilumina esse mar
Mantendo a seus pés a beleza
Sua grande riqueza é a luz do olhar
Quem é que não perde a esperança?
No dia melhor, um eterno amanhã?
Os morros, os morros do Rio de Janeiro
Favela, Mangueira e Salgueiro

Neste movimento há de se notar uma ruptura, pois, se nos quatro primeiros versos há uma poesia que corrobora a valorização da cidade idílica tal qual nos movimentos antecedentes, por outro lado, os quatro últimos versos inserem um novo

À tensão musical que pode ser percebida neste movimento, especialmente a partir do momento que ele se volta para a problemática favelização, encerrando com a citação direta das tradicionais favelas de Mangueira e Salgueiro²⁰², pode ser interpretada de pelo menos duas formas. Primeiro, e mais óbvia, há uma crítica à exclusão espacial que parte significativa da população carioca já sofria e intensificava-se em meados da década de 1950. Depois, como uma espécie de auto-avaliação, ao pôr em dúvida o “eterno amanhã” os compositores também não estão inserindo uma desconfiança acerca do tipo de cidade equânime que defendem?

Em relação à longevidade da cidade do Rio de Janeiro, das mais antigas e mais tradicionais do Brasil, o problema da exclusão espacial e compartimentalização geográfica oficializou-se exatamente no momento onde a população cativa da antiga Capital Federal foi gradualmente transformada em população livre, porém paupérrima e estigmatizada pelo passado escravocrata, na passagem do Império para a República. Isto é, revela-se novamente na história da cidade uma tradicional vertente de desenvolvimento para as elites, como que

Ganhando vales e contornando serras, a cidade se expande aos poucos, com suas chácaras e casarões ajardinados pertencentes à classe rica que se afastava da área central, valendo-se de meios próprios de locomoção. Já em meados do século XIX, com os bondes a tração animal, amplia-se aquela expansão para a classe média, e a cidade alcança a Gávea no flanco sul e a Tijuca no flanco norte. Deste lado, a criação da ferrovia, a partir de 1858, veio acelerar o crescimento em direção ao interior, com populações de baixo nível de renda que comporiam o eixo suburbano da cidade. A estratificação social do espaço urbano, então, define-se com clareza.²⁰³

²⁰² Por volta de 1920, a favela já havia chegado a Botafogo (Pasmado), a Copacabana (Tabajaras e Leme), a São Cristóvão (Mangueira), e até a Madureira. Também já galgava as encostas da serra da Carioca pelo lado do Catumbi (São Carlos, Querosene), da Tijuca (Salgueiro), e do Engenho Novo (Macaco). A vertente sul maciço logo começou também a ser atacada com vigor (Rocinha; Dona Marta). Chegada a década de 1930, e no bojo do processo de expansão industrial da cidade e de crescimento acelerado de seus bairros oceânicos, a favela se expandiu ainda mais: Catacumba, Pavão, Pavãozinho, Ilha das Dragas, Praia do Pinto, Borel, Macedo Sobrinho, Turano, Formiga... (ABREU, 1992: página 93)

²⁰³ GALVÃO, 1992, p. 18.

Nesta possibilidade de autocrítica que põe a utopia urbana de Jobim e Blanco em conflito com a realidade concreta, especialmente aquela verificada na Zona Norte da cidade, é possível conjecturar que grande parte população trabalhadora do Rio de Janeiro já tinha clareza que os investimentos estruturais da prefeitura não atendiam igualmente os diferentes bairros e nem as diferentes Zonas, bem como havia espaços evidentemente privilegiados e outros deliberadamente abandonados. Essa clareza popular sobre os problemas da cidade está, novamente, associada ao principal gargalo de infraestrutura, o gargalo logístico, pois, desde os anos finais da década de 1940 que as diferenças de investimentos de transporte público se faziam sentir e agrediram o direito de ir e vir da população espalhada pela Capital:

Os dados fornecidos pelo Distrito Federal nos deram indicações importantes e curiosas para entender o processo pelo qual passou o transporte coletivo por meio dos carris elétricos, ou seja, a postura tomada em relação aos diversos bairros da cidade. [...] a comprovação inequívoca de que se estava privilegiando certo número de bairros, especialmente os localizados nas áreas de maior poder aquisitivo. Enquanto que na Zona Sul, área de grande crescimento imobiliário destinado às camadas de alto poder aquisitivo, as linhas entre bairros tiveram, entre 1945 e 1950, um aumento de passageiros de 17% e 11% respectivamente, as áreas do Centro, Zona Norte e Subúrbios tiveram uma redução na porcentagem de 20%, 12% e 11%, respectivamente. Cabe destacar que as duas últimas áreas tiveram um grande aumento populacional e que sua população total era bem superior à residente na Zona Sul [...]²⁰⁴

No mesmo sentido, pode-se verificar o tamanho deste problema estatisticamente, isto é, contrastando percentualmente o crescimento demográfico das favelas entre os fins da década de 1940 e meados da década de 1950:

O crescimento populacional das favelas do Rio e Janeiro foi também bastante marcante neste período: se em 1950 elas abrigavam um total de 169.305 habitantes, em 1960 serviam de local de residência a 335.063 pessoas, ou seja, registraram um crescimento de 98%. Esse crescimento se efetuou, entretanto, de maneira diferenciada. Enquanto o centro e a zona do Méier apresentavam taxas relativamente "fracas" (menos de 50%), a zona sul e a Tijuca registraram

²⁰⁴ GAWRYSZEWSKI, 2012: p. 69 e 70.

acrécimos de 51% a 100%. Foi entretanto nas zonas suburbanas que o crescimento da população favelada cresceu com maior intensidade, atingindo índices superiores a 150% na zona da Leopoldina, e a 200% na de Madureira [...] ²⁰⁵

Os problemas de maior gravidade social concentravam-se na Zona Norte e, especialmente, nas suas favelas. A expressão dessa gravidade foi, ainda, complementada no último movimento dedicado à Zona Norte, o *Descendo o morro*:

Descendo o morro (samba-ritmado)

Dá licença meu senhor
 Dá licença de passar
 O samba
 Que é verdadeiro
 Que nasce no alto
 Que desce do morro pra vir no asfalto
 Chorar tanta dor
 Ai, ai, ai... Larará... (2 vezes)

Meu senhor,
 Quando fizer calor
 Não reze pra chover
 Por caridade!
 Barracão não conhece cobertor
 E dentro dele chove de verdade!

A valorização do samba nesta parte da música está nos versos, no ritmo e na instrumentalização, estes colocados para o público ouvinte à medida que podem ser percebidos a estética do samba de breque e do samba enredo. Além disso, trata-se também do reconhecimento por parte dos compositores que cabe ao samba uma das mais altas honrarias da produção cultural de um grupo étnico, que é a incorporação da

²⁰⁵ ABREU, 1997: p. 126.

sua linguagem junto aos símbolos da nacionalidade e da identidade brasileira. Fabiana Lopes da Cunha, o início da conclusão do seu "Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)"²⁰⁶ argumenta que

"[...] o samba, produzido inicialmente pelas camadas mais humildes da população e visto por grande parte dos moradores do Rio de Janeiro como música vulgar e libidinosa [...] foi modificando sua estrutura rítmica, melódica e narrativa no decorrer das décadas, passando a ser amplamente consumido pelas camadas urbanas da capital federal e transformado-se durante o governo estadonovista num dos símbolos de brasilidade".²⁰⁷

Depois de um momento de ovação, como que procurando não negligenciar também das belezas que são produzidas nos morros e nas favelas cariocas, a música na segunda estrofe retorna ao problema dos severos indicativos sociais das favelas, especialmente através dos versos "Não reze pra chover / por caridade! / Barracão não conhece cobertor / E dentro dele chove de verdade!". *O morro*, enquanto título, traz a noção de que havia favelas espalhadas por praticamente toda a cidade já em meados do século XX, mas que, todavia, concentravam-se na parte norte do Rio:

A Zona Norte concentrava o maior número de favelas, com 63,84%, enquanto que a Zona Sul concentrava 20,9%; o Centro, 13,64%; a Zona Oeste, 0,80% e as Ilhas, 0,80%.

Para o *Censo de 1948*, a Zona Norte era onde estava localizada a zona industrial de produção manufatureira; a Zona Sul era a zona da construção civil e dos serviços domésticos; o Centro da cidade era a zona portuária e dos modestos comerciários; os dados da Zona Oeste e as ilhas eram inexpressivos em relação às outras.

Os censos de 1948 e 1949 trazem dados sobre os ramos de trabalho dos favelados. Os principais, para o *Censo de 1948*, segundo as declarações dos favelados ativos (número bem inferior ao real), eram o da indústria em geral (14.228), da indústria de construção (10.573), das atividades de utilidade coletiva e doméstica (11.906) e do comércio (5.210). Para o *Censo de 1950* existia uma forte concentração nas indústrias de transformação, com 22,79%, contra 13,11% do total da população carioca. Os trabalhadores em prestação de serviços correspondiam a 14,41%, quando na população global esse índice cai para 12,04%. (GAWRYSZEWSKI: 2012: página 192)

²⁰⁶ CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annabulme, 2004.

²⁰⁷ CUNHA, 2004: página 234.

De alguma maneira acreditamos que, implicitamente, nos movimentos *A montanha* e *Descendo o morro* há também uma retomada daquela desconfiança sobre o progresso como a chave de uma sociedade equânime - especialmente porque no movimento *O morro* aparecem o versos "Onde o samba é Brasil de verdade / E o progresso ainda não corrompeu". Isso porque, também, nas citações que a poesia faz as favelas, podemos assinalar a íntima relação existente entre o adensamento da população pobre carioca, o domicílio em favelas e a expansão industrial da cidade que crescentemente demandou uma ampla camada de trabalhadores para serem explorados como mão-de-obra barata, pois, com o poder de atrair migrantes "[...] e não oferecendo opções de residência legalizada na cidade, era inevitável que o Rio de Janeiro visse surgir, a partir de então, uma nova forma de habitação que, pela precariedade de sua construção, e pelo desafio que representava ao controle urbanístico, constituiu-se em verdadeira negação da estética de modernidade que se procurava dar à cidade. Esta forma de habitação foi a favela." : (ABREU, 1992: página 90).

Apresentar o problema da favelização na Sinfonia do Rio de Janeiro é uma evidência de que os compositores estavam preocupados - senão apenas com a sua inserção no rol dos músicos reconhecidos do seu contexto, ou com a continuidade de fabricar uma versão identitária para a cidade negligenciando seus indicativos sociais - especialmente em tentar inseminar através da sua música uma visão de mundo que não pôde ignorar a realidade concreta. Nesses termos, a recorrência desse tema da exclusão espacial nos movimentos sobre a Zona Norte (além do elogio ao samba) é útil também para mostrar as disparidades históricas incompatíveis com o anseio de um Rio de Janeiro bonito como nos versos de abertura, na capa do *LP*, ou no ingênuo texto de mote comercial inserido na contracapa do disco.

O movimento que encerra esta parte da música dedicada à Zona Norte, portanto, mostra a incompatibilidade perversa entre a natureza atlântica do Rio e a natureza excludente e conservadorista do modelo urbano que a cidade adotou, desde que lhe foi imposta uma modernização urbana irresponsável no início do século XX:

Já presente embrionariamente na cidade desde 1897, quando foi dada a autorização para que os praças retornados da campanha de Canudos ocupassem provisoriamente os morros da Providência e de Santo Antônio, esta forma de ocupação dos morros logo se revelou a solução ideal para o problema da habitação popular do rio de Janeiro. De local de moradia provisório, esses morros da área central logo foram se transformando em opção de moradia permanente. E para aqueles que estava sendo expulsos do Centro pela reforma urbana, ou que não deixavam de acorrer ao Rio para ali se instalarem definitivamente, atraídos que eram por uma geração contínua por empregos na indústria e no setor terciário, esses morros logo se revelaram também, como única opção de residência próxima ao local de trabalho.

O relevo da cidade também ajudava. Além dos morros da Providência e de Santo Antônio, havia também outras colinas próximas ao Centro que ainda se encontravam desocupadas, seja porque estavam sendo guardadas como reserva de valor dos seus proprietários, seja porque a topografia não era passível de apropriação pelas técnicas de construção então predominantes. Consequentemente, foram logo ocupadas, principalmente a partir de meados da década de 1910, quando, estimulada pela supressão temporária do fornecimento externo devido à Primeira Guerra Mundial, a indústria nacional passou a crescer em taxas elevadas, por conseguinte, mais migrantes para a cidade.²⁰⁸

Enfim, por tudo que já expusemos ao longo dessa parte da dissertação, é razoável pensar que entre as imagens já fabricadas para representação da cidade, para a construção da sua identidade, especialmente no mito da "Cidade Maravilhosa", há algo de incompleto. Nos parece que a grande virtude da Sinfonia do Rio de Janeiro, muito embora ela seja pouquíssimo conhecida, está em tentar construir uma identidade sem abrir mão do olhar crítico sobre a cidade. Outro autor, Zuenir Ventura - recentemente laureado por ocupar uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras -

²⁰⁸ ABREU, 1992, p. 90.

na obra "Cidade Partida"²⁰⁹ acrescentou literariamente esse ponto de vista premente de Jobim e Blanco, pois, reconheceu que no suposto paraíso do Rio de Janeiro durante o século XX já descansava, metaforicamente, o ovo da serpente:

[...] a cidade dos anos 50 já acumulava tensões e conflitos que iriam explodir nas décadas seguintes. Uma visão romântica e nostálgica costuma apresentar a cidade desses tempos como uma reconstrução ideal e não como uma cidade real. Mas, vistos à distância, os *anos dourados* às vezes escondem o seu contrário.

Na verdade, já existiam então "duas cidades" ou *cidade partida*, mas a convivência amena, a obediência civil, a falta de antagonismos de classe e a despreocupação com os problemas sociais nem sempre deixavam perceber que havia um ovo de serpente chocando no paraíso. (VENTURA, 1994: página 11)

Utopia e consagração: o *Samba do amanhã*

O último movimento da Sinfonia do Rio de Janeiro, intitulado de *Samba do amanhã*, obviamente, já traz no seu título um apelo para o porvir. Quer dizer, embora os compositores tivessem intimidade com os problemas sociais e espaciais que afetavam o Rio de Janeiro, sua mensagem e sua construção identitária apoiam-se, segundo este importante movimento de conclusão da música, em uma utopia - não usamos a palavra aqui no sentido pejorativo que o termo pode vir a ter, nas palavras do professor Milton Santos: "a utopia é necessária"²¹⁰. Os versos são:

Samba do amanhã (canção)

Com este sol, a montanha e o mar
 Encontrei três razões de beleza da vida que acaba amanhã
 Depois de ver, de sentir e amar
 Não importa morrer,
 Pois, pra mim só o fim
 Depois do Rio de Janeiro
 Meu eterno e belo

²⁰⁹ VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

²¹⁰ SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo, EdUSP: 2002.

Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar

Como de praxe, a conclusão retomou os principais elementos abordados durante o desenvolvimento da música, especialmente a inextricabilidade entre a natureza e a identidade carioca que, aquela altura, encontram-se ameaçadas por uma onda de expansão urbana severa para com os recursos da natureza e ameaçadora para a população mais carente da cidade.

Todavia, e surpreendentemente, o último verso compatibilizado com a última melodia do *Samba do amanhã* trouxe uma novidade na distribuição do elemento melódico-poético. Pela primeira vez o *insight* de Billy Blanco e tema central da Sinfonia do Rio de Janeiro, o já tão citado "Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar", foi sensivelmente alterado. Na pauta isso aparece assim:

Imagem 40: Partitura do *Samba do amanhã*

The image shows a musical score for 'Samba do amanhã' in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains the lyrics: 'rer pois pra mim só o fim De-pois do Rio de Ja - neiro meu e - ter-no_e be - lo Rio de Ja - nei - ro da mon -'. The second staff contains the lyrics: 'ta - nha_o sol o mar Rio de Ja - neiro que eu sem - pre hei de_a - mar'. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). There is a triplet of eighth notes in the first measure of the first staff.

À guisa de grandes certezas, pois, a capacidade maior da música é se prestar como veículo de comunicação plural, essa modificação nos parece uma velada citação à natureza atlântica, não apenas poeticamente, mas também incitando o valor imagético da natureza na composição da paisagem do Rio de Janeiro. Billy Blanco,

segundo os seus depoimentos²¹¹, disse que a ideia musical que mais tarde transformaria-se em Sinfonia do Rio de Janeiro lhe ocorrera voltando do trabalho entre o Centro e Ipanema, enquanto atravessava o aterro do Flamengo. Isto é, durante o sol poente, momento particular de lusco fusco onde a relação entre a amplitude das ondas eletromagnéticas da radiação solar e a troposfera, a primeira camada da atmosfera, alteram a coloração do céu e das nuvens para os tons alaranjados²¹² e, por isso, é um momento especialmente bonito.

A beleza do pôr-do-sol em cidades litorâneas é complementado pelo mar que, pelo seu reflexo e sua intensidade de cores, encerram e complementam a base desse visual que só ocorre instantaneamente, porém todos os dias. Além disso, no caso do Rio de Janeiro, um outro elemento natural que compõem esta paisagem são as montanhas. Mesmo para quem observa dedicando o olhar para o sentido sul - já que a orla carioca se dá no sentido leste-oeste - as montanhas estão presentes graças ao perfil emborcado da Baía de Guanabara, que imprime-se no espaço também a partir de colinas arredondadas pelo poder de desgaste, ou de intemperismo, que a umidade atlântica têm sobre o material rochoso.

Neste momento precioso dos admiradores da natureza, a montanha é seguida do sol poente que encontra as águas. Há, então, uma inversão na ordem convencional da paisagem, pois, aparentemente, o relevo tem mais altura que o próprio sol. Justamente essa composição paisagística está imagetivamente montada na alteração

²¹¹ Eu vinha pelo aterro, ali do Flamengo, me veio esta frase musical e literária. Na Barata Ribeiro eu saltei e liguei pro Tom: “Tom, eu tô aqui com uma ideia e quero que você escreva aí pra eu não esquecer”. Ele pegou o papel e eu ditei pra ele. “Então vem pra cá”, e eu fui. Eu quero fazer disso aí um tema de uma suíte do Rio de Janeiro. E o Tom: “Poxa, ótimo! Vamos lá.” Sentamos no piano e começamos: THIAGO, Paulo. **Coisa mais linda**: história e casos da bossa nova. [DVD – documentário – 120 min.] Brasil: Sony Pictures, 2005.

²¹² STEINKE, Ercília Torres. **Climatologia fácil**. São Paulo: Oficina de Textos, 2012.

Sinfonia do Rio de Janeiro, à crucialidade que a natureza atlântica tem para a cidade, bem como incita um estado de reflexão sobre o destino dos recursos naturais do Rio de Janeiro acometido por uma tendência de urbanização predatória.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A aposta comercial de Braguinha nos dois jovens compositores, Billy Blanco e Tom Jobim, é curiosíssima. Nossa pesquisa não pôde levantar os dados que comprovem os reais motivos de uma aposta tão alta e luxuosa, ou o que passou na cabeça de Braguinha antes de encampar este projeto vultuoso que envolvia o cachê de todo *cast* das estrelas da radiodifusão da Continental. O que sabemos é que o *LP* da Sinfonia do Rio de Janeiro foi um verdadeiro fracasso comercial e, nesta empreitada, a direção artística parece ter errado a mão, o *LP* encalhou nas lojas de discos, e hoje é uma peça de museu e de colecionadores. É claro que “[...] não era um disco *fácil*, mas ninguém poderia esperar tamanho fiasco porque, em julho daquele mesmo 1954, enquanto a “Sinfonia” ainda estava no forno, a dupla Jobim/Billy acabara de entrar para a História [...] com uma canção chamada ‘Tereza da praia’”: (CASTRO, 1990: página 99).

Felizmente, a parceria Billy Blanco e Tom Jobim não findou com a Sinfonia do Rio de Janeiro. Logo após que concluíram as composições da Sinfonia, a segunda música da dupla seria feita por encomenda da própria Gravadora Continental. Nessa situação, já gozando de uma maior liberdade para compor e escolher o nome das próprias música, Tom, em parceria com Billy, fez um samba-canção para dar vazão aquele seu desejo antigo - desejo que vinha acompanhando-o desde os 18 anos, quando apresentou sua primeira composição para a professora Lúcia Branco, uma valsa que desejou primeiro chamar de “Quando a Tê ficar boa” - de dedicar uma música²¹³ à sua companheira e primeira esposa, a Thereza Hernany.

²¹³ “Thereza da praia”, feita ainda do seu namoro com Thereza, em parceria com Billy Blanco, foi seu primeiro sucesso. Tocava em todas as rádios, cantada por Lúcio Alves e Dick Farney, num dueto. Eram ambos ótimos cantores, com características e gostos semelhantes. Diziam-se rivais. Os arranjos e as

O objetivo da Continental com essa composição encomendada era o de tentar abrandar uma rivalidade de consumo que havia sido construída entre os apreciadores do *jazz* no Rio de Janeiro, uma animosidade estética tal que ganhou até um contorno de instituição. Se, de um lado, ouvia-se e consumia-se Frank Sinatra e Dick Farney, no fã-clube *Sinatra-Farney*, de outro preferia-se as canções de Dick Haymes e Lúcio Alves, no tão rival *Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club*. Ambos, na verdade, “[...] já tinham encerrado as suas operações há quatro anos, mas era como se os fãs de Dick e Lúcio não soubessem disto. A rivalidade continuava, num clima de Fla-Flu. A cada sucesso de um deles, os respectivos grupos quebrar 78s na cabeça um dos outros, e temia-se que um dia que isto acontecesse em plena Murray [grande loja de discos do Rio]”: (CASTRO, 1990: página 100)

Essa rivalidade musical não era agradável para Continental, não que isso afetasse a saúde financeira da empresa, mas que seguramente tinha como consequência comercial algumas cifras a menos. A resolução do conflito entre Dick Farney e Lúcio Alves já havia começado, aliás, na própria Sinfonia do Rio de Janeiro, justamente porque os dois dividiram o microfone e sobrepujaram suas vozes nos corais que engrandecem os versos “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar”.

Mas, a ideia de colocar dois intérpretes entendidos como rivais, era obviamente mais atrevida:

[...] porque tanto o disco poderia ter um enorme *appeal* comercial para as duas torcidas, como não ter o mínimo para nenhuma delas, pela presença de um ou de outro. O irresistível é que todos os ingredientes para receita estavam à mão: Dick e Lúcio eram da Continental; a gravadora tinha um jovem “compositor da casa”, Tom Jobim, que sabia fazer as coisas no estilo que eles gostavam [...] e Billy Blanco, que aparecera poucos meses antes com “Estatuto da gafeira”,

harmonias de Tom já começavam a ficar reconhecidas pelo grande público. Thereza ficava embaraçada quando comentavam que a música tinha sido inspirada nela. A letra falava até da sua morenice e da charmosa “pinta do lado”, sinalzinho preto que tinha no queixo. (JOBIM, 1996: página 87)

parecia especialista em escrever letras que contassem uma história engraçada. Não podia falhar.

E não falou, Tom e Billy transformaram a rivalidade entre os dois cantores numa disputa por uma morena chamada Tereza [...] que ambos teriam conhecido na praia do Leblon. A dita praia, aliás, entrou na canção não apenas para rimar com “amor é tão bom”, como também porque, nos anos 50, ainda havia uma inevitável conotação de sacanagem quando se falava no Leblon. O bairro não tinha sido completamente colonizado e sua praia, à noite, era o paraíso carioca do sexo à milanesa.²¹⁴

O faro comercial da Continental, se não acertou na primeira aposta que fez nos compositores, foi feliz na segunda. *Tereza da Praia* tornaria-se primeiro sucesso de disco e rádio de Jobim e Blanco, muito mais penetrante do que todas as coisas que haviam feito na Sinfonia do Rio de Janeiro - desconfia-se, aliás, que a diferença de grafia entre a real “Thereza” e a “Tereza” da música foi um recurso inventado por Jobim para não associar-se tão objetivamente sua companheira à história libidinosa e emancipatória que a música trouxe.

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

- Lúcio!
 Arranjei novo amor no Leblon
 Que corpo bonito, que pele morena
 Que amor de pequena, amar é tão bom!
 - O Dick!
 Ela tem um nariz levantado?
 Os olhos verdinhos bastante puxados,
 Cabelo castanho e uma pinta do lado?
 - É a minha Teresa da praia!
 - Se ela é tua é minha também
 - O verão passou todo comigo
 - O inverno pergunta com quem
 - Então vamos a Teresa na praia deixar
 Aos beijos do sol e abraços do mar
 Teresa é da praia, não é de ninguém
 - Não pode ser tua,

²¹⁴ CASTRO, 1990: p. 101 e 102.

- Nem tua também
- Teresa é da praia,
Não é de ninguém

“[...] *Tereza da praia*, além de unir os dois cantores mais modernos da época, conjugava o humor e desprendimento da letra ao sincopado pré-Bossa-Nova injetando no samba canção, um estilo de composição aberta [...]”: (SOUZA, 1995: página 147). Assim, a mensagem de Jobim e Blanco ganhou um canal mais potencializado para comunicação, ao mesmo tempo que fora obrigado a tornar-se mais brando, mais sutil, mais implícito, para atingir o grande público. O otimismo desconcertante da última estrofe “*Então vamos a Tereza na praia deixar / Aos beijos do sol e abraços do mar / Tereza é da praia não é de ninguém / Não pode ser tua nem minha também / Tereza é da praia*” nos remete a este espaço imaculado que, em plena crise urbana, pôde inspirar um tipo de composição extremamente solar, e posteriormente institucionalizar-se em um conjunto de composições, como *Chega de Saudade*, *Corcovado*, *Garota de Ipanema*, *Samba do Avião* e tantas outras que faziam valorizar as reminiscências de uma cidade idílica na Zona Sul.

A partir da Sinfonia do Rio de Janeiro, portanto, forma-se o embrião da Bossa-Nova com a homônima *Tereza da praia*, sua função social está além da tentativa de apaziguar a desarmonia de um público consumidor de disco, pois, esta canção pôde sintetizar aquela mensagem central da Sinfonia: a valorização de uma versão do Rio de Janeiro equânime, otimista, solar, preservado, de notável comunhão entre sociedade e natureza atlântica.

Imagem 42: Fotografia de Tom Jobim e Thereza Hernany no apartamento da Rua Nascimento Silva, 107²¹⁵



A fotografia acima captou, felizmente, a “pinta do lado” a que se refere a canção Tereza da praia, indício que nos faz crer que realmente Jobim musicou a beleza da sua futura esposa para falar de uma parte bonita da cidade, em meio ao caos urbano que predominava e alastrava-se pelo Rio de Janeiro. Portanto, há uma continuidade fácil de perceber entre a “Sinfonia do Rio de Janeiro” e a canção “Tereza da praia”, pois, as duas dedicam-se em fabricar uma identidade para o Rio ambientada na idílica Zona Sul, sobretudo Ipanema e Leblon, da década de 1950.

Por fim, esperamos pelo menos que esta humilde dissertação de mestrado não tenha entediado os leitores, e que minimamente tenhamos conseguido transmitir o

²¹⁵ Retirado do acervo disponível em www.jobim.org

grande valor que a música popular de Jobim e Blanco exerceu na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de Almeida (org.) **Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, turismo e esportes, Biblioteca carioca, 1992.

_____. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INPLANRIO, 1997.

_____. (org.) **Rio de Janeiro: formas, movimentos, representações: estudos de geografia histórica carioca**. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2005.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Rio de Janeiro: álbum pitoresco-musical**. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro: 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da cidade**; tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BAIA, Silvano. **A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Editora brasileira, 1978.

BENEVIDES, Maria Victória. **O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política**. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 1986.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Editora Fórum, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: editora Difel, 1989.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

_____. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**; tradução de Nilo Odalia. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

_____. **O que e história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2008.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim:** uma biografia. Editora Lumiar, Rio de Janeiro. 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty:** uma introdução. São Paulo: EDUC, 2010.

CARONE, Edgard. **A quarta república** (1945-1964). Rio de Janeiro: Difel, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes:** o poeta da paixão. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade:** a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **A onda que se ergueu no mar:** novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CASTRO, Iná Elias de. **Geografia e Política:** território, escalas de ação e instituições. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil: 2010.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade:** a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, Tárik de. **Tons sobre Tom.** Rio de Janeiro: Revan: 1995.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural.** Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra:** o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). Revista Brasileira de História, v. 18, p. 13-52, 1998.

CORREA, Roberto Lobato (Org.); ROSENDAHL, Zeny. (Org.). **Paisagem, Imaginário e Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

COSTA, Wanderlei Messias da. **Geografia Política e Geopolítica**. São Paulo: Edusp, 2013.

COUTINHO, Wilson (org.). **Copacabana cidade eterna**: 100 anos de um mito. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1992.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**: 2º volume. Editora José Olympio, Rio de Janeiro: 1965.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annabulme, 2004.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos annales à nova história. São Paulo: editora da Unicamp, 1994.

FAUSTO, Bóris (org.). **História Geral da Civilização Brasileira** (vol. 11). Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da Cidade**. As transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945. Ed: São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin e Cia. das Letras, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: ed. Maia & Schmidt; José Olympio, 1933.

GALVÃO, Maria do Carmo Corrêa. **Focos sobre a questão ambiental no Rio de Janeiro**. in: ABREU, Maurício de Almeida. (org.) *Natureza e sociedade no Rio de Janeiro*. Biblioteca nacional: Rio de Janeiro, 1992...

GARCIA, Tânia da Costa. **O "IT verde e amarelo" e Carmen Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

GEIGER, Pedro Pinchas. SANTOS, Ruth Lyra. **Notas sobre a evolução da ocupação humana na baixada fluminense**. Rio de Janeiro: IGBE, 1955.

GEIGER, Pedro Pinchas. **Evolução da rede urbana brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto nacional de estudos pedagógicos, 1963.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblema, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras: 1989.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Agonia de morar: urbanização e habitação da cidade do Rio de Janeiro (DF) - 1945/50**. Londrina: Editora da UEL, 2012.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da (des)territorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2016.

HARTOG, François. **Evidência da história: o que os historiadores veem; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios: (1875-1914)**. São Paulo: Paz & Terra, 1988.

_____. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

_____. **A era do capital: (1848-1875)**. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

JOBIM, Ana Lontra; JOBIM; Antônio Carlos. **Ensaio poético**. Rio de Janeiro: Distribuido Record de Serviços de Imprensa: 1987.

JOBIM, Antônio Carlos. **Cancioneiro Jobim**: obras completas (1937-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music: 2001.

_____. **Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica**: por Ana e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music: 2001

_____. **A vida de Tom Jobim**: depoimento. Rio de Janeiro: Editora Rio, ano desconhecido.

JOBIM, Helena. **Um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

KUHN, Thomas. **Comentários sobre a relação entre ciência e arte**. *IN*: KUHN, Thomas. *A tensão essencial*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995.

LEVI, Giovanni. **O trabalho do historiador**: pesquisar, resumir, comunicar. Revista tempo, 2014.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. **A era do disco**. Revista Piauí, v. 89, p. 36-41, 2014.

MEMÓRIAS DE IPANEMA: 100 anos de bairro / entrevistas e organização dos textos: Joelle Rouchou e Lúcia Blanc; pesquisa histórica Carlos Eduardo Barata e Cláudia Gaspar. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Assessoria de Projetos Especiais, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História (Impresso), sp, v. 20, n.39, p. 203-221, 2000.

_____. **Sons e música na oficina da História**. Revista de História (USP), v. 157, p. 03-08, 2007.

MOTTA, Marly. **Saudades da Guanabara**: campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-1975). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Anna Blume, 2001.

_____. **A historiografia da Música Popular Brasileira**: síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. ArtCultura (UFU), v. 8, p. 135-150, 2006.

_____. **História e música popular**: um mapa de leitura e questões. Revista de História (USP), v. 157, p. 153-172, 2007.

_____. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NOVAIS, Fernando e Forastieri, Rogério. (org. e intr.). **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PALISCA, Claude; GROUT, Donald. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

PEREIRA, Simone Luci. **Bossa Nova é sal, é sol, é sul**: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro, 1954- 1964). Dissertação (Mestrado em História Social). PUC-SP, 1998.

POLETTO, Fábio. **Saudade do Brasil**: Tom Jobim na cena musical brasileira. Tese (Doutorado em História Social). USP, 2011.

PONTY, Maurice-Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIO-MUSICAL: Crônica de uma cidade. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional: 1965.

ROSS, Jurandyr (org.). **Geografia do Brasil.** São Paulo: EdUSP: 2014.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** São Paulo, EdUSP: 2002.

SAUER, Carl. **The morphology of landscape.** University of California, Publications in Geography, vol. 2, 1925.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música:** seus usos e recursos. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis:** do terremoto em Lisboa à independência do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

_____. **Orfeu Extático na Metrópole:** São Paulo nos frementes anos 20. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A Revolta da Vacina:** mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

_____. **Pindorama revisitada.** São Paulo: Peirópolis, 2000.

_____. **A corrida para o século XXI:** no loop da montanha russa. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (dir.). **História do Brasil Nação:** Olhando para dentro (1930-1964). Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil:** de Getúlio a Castelo. Paz e Terra: Rio de Janeiro. 1982.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **ABC do desenvolvimento urbano**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

STEINKE, Ercília Torres. **Climatologia fácil**. São Paulo: Oficina de Textos, 2012.

TAONI, Lucas; CUNHA, Fabiana Lopes da. **Sinfonia da Alvorada**: um prisma geográfico. Ateliê Geográfico, v. 7, 2013.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. 2a. ed., São Paulo: Atual, 1987.

_____. **Semiótica da Canção**: Melodia e Letra. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. **O Cancionista**: Composição de Canções No Brasil. São Paulo: EdUSP, 1996.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da Música Popular Brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional; tradução: Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

TREECE, David. **A flor e o canhão**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 32, 2000.

_____. **Animação Suspensa**: Movimento e Tempo na Bossa Nova. ArtCultura, Uberlândia, 2008.

_____. **Brazilian Jive**: from samba to bossa and rap. London: Reaktion Books, 2013

TUAN, Yi Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Lívia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2012.

_____. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Lívia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2013.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIDAL, Laurent. **As lágrimas do Rio**: o último dia de uma capital, 20 de abril de 1960. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

VILELA, Ivan. **Canonizações e Esquecimentos na Música Popular Brasileira**. REVISTA USP, 2016.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Sem receita** - ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Entre o erudito e o popular**. Revista de História, São Paulo, 157, p. 56, 2007.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

THIAGO, Paulo. **Coisa mais linda**: história e casos da bossa nova. [DVD – documentário – 120 min.] Brasil: Sony Pictures, 2005.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **A luz do Tom**. [DVD – documentário – 85 min.] Brasil: Regina Filmes, 2013.

JOBIM, Ana Lontra. **A casa do Tom: mundo, monde, mondo**. [DVD – documentário – 58 min.] Brasil: Jobim biscoito fino, 2007.