DOI 10.20504/opus2019c2505

Revolução à meia-luz: trocas políticas e estéticas na parceria entre Vinicius de Moraes e Antônio Carlos "Tom" Jobim

André Domingues dos Santos
(Universidade Federal do Sul da Bahia, Teixeira de Freitas-BA)

Resumo: Narrada em termos de naturalidade e desinteresse pelos cronistas da bossa nova, a parceria musical do poeta Vinicius de Moraes com o compositor Antônio Carlos "Tom" Jobim, iniciada em 1956, marca uma grande novidade na interação entre intelectuais eruditos e músicos populares no Brasil. Sua estreita ligação com a política e a indústria cultural, em âmbito nacional e internacional, estabeleceu um mecanismo de trocas em que, de maneira inédita, o erudito acessou o capital específico da cultura massiva, enquanto o popular assumiu protagonismo político e estético na representação da cultura nacional.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes. Antônio Carlos Jobim. Bossa nova. Nacionalismo. Música Popular Brasileira.

Revolution in Dim Light: The Political and Aesthetic Exchange in the Partnership Between Vinicius de Moraes and Antônio Carlos Jobim

Abstract: Narrated with casualness and indifference by bossa nova chroniclers, the musical partnership between the poet Vinicius de Moraes and the composer Antônio Carlos "Tom" Jobim that began in 1956 represents a major change in the interactions between erudite intellectuals and popular musicians in Brazil. Their close ties to politics and the cultural industry, nationally and internationally, established a unprecedented means of exchange in which the classical artist had access to the specific capital of mass culture, while the popular artist had assumed political and aesthetic protagonism in the representation of national culture.

Keywords: Vinicius de Moraes; Antônio Carlos Jobim; bossa-nova; Nationalism; Brazillian popular music.

SANTOS, André Domingues dos. Revolução à meia-luz: trocas políticas e estéticas na parceria entre Vinicius de Moraes e Antônio Carlos "Tom" Jobim. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 94-109, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2505

Submetido em 24/06/2019, aprovado em 02/08/2019.

O imaginário revolucionário da bossa nova elegeu como ato fundador o trabalho em parceria entre o poeta laureado Vinicius de Moraes e o então jovem e pouco conhecido pianista, arranjador e compositor Antônio Carlos "Tom" Jobim, iniciado numa tarde de maio de 1956. O folclore formado em torno do movimento construiu uma saborosa narrativa para esse primeiro encontro, em que colaboram a boemia, a informalidade, o diletantismo e um curioso drible nas barreiras socioculturais da época. Reza a lenda que tudo teria se passado nas mesas de um bar da zona central carioca, inaugurado três anos antes, mas depois celebrizado (inclusive por conta dessa narrativa): a Casa Villarino. Por suas mesas se espalhavam artistas e intelectuais como Paulo Mendes Campos, Antônio Maria, Sérgio Porto, Irineu Garcia, Ary Barroso, Haroldo Barbosa, Fernando Lobo, Paulo Soledade, Dorival Caymmi, Dolores Duran e Aracy de Almeida, além dos eventuais Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Mário Dias Costa, segundo o principal memorialista do movimento, Ruy Castro (1990: 116-117). Naquele fim de tarde, numa das mesas, Vinicius contava ao influente jornalista Lúcio Rangel que procurava um coautor para as canções de um ambicioso musical cinematográfico que pretendia criar a partir do roteiro de *Orfeu da Conceição*, peça com que havia vencido o concurso de roteiros teatrais comemorativo do quadricentenário de São Paulo, em 1954. Rangel, ouvindo do amigo que desejava um músico "moderno", teria encontrado a solução logo ali, numa mesa próxima, onde Tom Jobim bebia uma cervejinha. Apresentados sem demora os futuros parceiros, o poeta se pôs a explicar o projeto para o interessado ouvinte, que, contudo, ao final, perguntou pragmaticamente algo que se tornaria uma anedota da futura bossa nova: "Tem um dinheirinho nisso aí?". A frase, imediatamente repreendida por Lúcio Rangel, não causaria tanto espanto se ficasse entre o pianista e um artista popular qualquer. Talvez nem merecesse registro. Diante de um renomado intelectual erudito, porém, de motivação desinteressada na criação artística – ao menos na visão do jornalista –, soava como um sacrilégio. Seu impacto e sua perduração se deveram, portanto, ao incomum daquele encontro tão assimétrico no plano cultural.

O mesmo Ruy Castro, que narra em detalhes esse mito fundador, cuida desfazer a ideia de que as coisas tivessem se passado assim, descuidadamente, expondo recomendações prévias de Tom a Vinicius e até contatos anteriores entre os dois na noite carioca – embora desvinculados do projeto em questão. Tais antecedentes, contudo, persistem inscritos numa esfera do contato pessoal e gratuito, fazendo com que não se arranhe a imagem de que a súbita colaboração de um poeta erudito e um músico popular, com seus respectivos portes, fosse um simples suspiro da agitada vida cultural da antiga capital federal. Assim, da forma como se conta, seus complexos desdobramentos estéticos e políticos, somando-se aos da bossa nova, criada dois anos depois, ficam envoltos numa incômoda aura de naturalidade, resultante dos favores da amena e civilizada vida social da elite do Rio de Janeiro da década de 1950. A aguda politicidade desse tipo de encontro, porém, foi explorada por Hermano Vianna (2004: 19-36), a partir de uma "noitada de violão" trinta anos mais antiga, em que quatro grandes intelectuais vanguardistas – o mencionado Villa-Lobos, mais Luciano Gallet, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre – teriam se reunido com os músicos populares Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, sob mediação do amigo jornalista e poeta Prudente de Moraes Neto. Estaria, ali, se forjando uma aliança preparadora do terreno simbólico em que se ergueria a ideologia da mestiçagem e da estética nacional-popular modernista, operando um mecanismo de trocas de reconhecimento dos populares por legitimação dos eruditos muito bem descrito por Wisnik (1983: 146-7). Não será de se estranhar que, recontando esse encontro tão singular, com atenção para as fissuras em sua cristalização canônica, venham à tona algumas tensões culturais semelhantes às dessa elevação do

samba marginal a símbolo nacional, inclusive porque muitos elementos semelhantes permanecem em jogo. Estará no fundo de tal parceria, então, uma busca dupla, de Tom pelo reconhecimento da alta cultura, com algum dinheirinho bem-vindo, e de Vinicius pela legitimação de sua retórica popular? Possivelmente, sim, diante das posições ocupadas por um e outro, mas dificilmente seria só isso. Afinal, não foi sem novidade nas relações de músicos populares e intelectuais eruditos que se passaram as três décadas entre a tal noitada de violão e o encontro nas mesas do Villarino. Um exemplo muito relevante desses contatos foi a parceria entre o escritor Jorge Amado e o cantor e compositor Dorival Caymmi, iniciada nos anos 1940 e desdobrada em canções, livros, teatro e, posteriormente, telenovelas de sucesso. Nela, não só a legitimidade, mas também a visibilidade midiática dos populares foi agenciada para o projeto político-cultural de inspiração comunista então empreendido por Amado, ao passo que Caymmi aproveitou o prestígio do escritor para desenvolver sua própria estratégia de ação no interior da cultura massiva (SANTOS, 2015).

No caso de Vinicius, a observância do peso do capital estético e político da cultura massiva, em consonância com a atuação de Jorge Amado, torna-se algo especialmente relevante. Afinal, metido em atividades tão diferentes quanto escrever poesia culta, publicar artigos sobre arte em jornais e trabalhar no corpo diplomático brasileiro, o poeta teve a chance de conhecer a fundo o ambiente glamoroso e profissionalíssimo do cinema norte-americano entre 1946 e 1950, servindo como vice-cônsul em Los Angeles. Foi nesse período, aliás, que abandonou sua defesa intransigente do cinema mudo, sem legendas e trilha sonora, e passou a aceitar o padrão hollywoodiano (CASTRO, 1990: 121). Sintomaticamente, quando retornou ao Brasil, nos anos 1950, Vinicius estreitou seu contato com o meio da cultura massiva, voltando a compor canções (como havia feito esporadicamente em sua juventude), sobretudo com alguns grandes companheiros de boemia, como Paulinho Soledade e Antônio Maria.

De poeta a letrista

O itinerário de Vinicius de Moraes no interior do campo da arte erudita, entre o início da década de 1930 e meados da de 1950, colabora para uma compreensão do trabalho que veio a desenvolver com Tom Jobim. Poeta de talento, iniciou sua trajetória com um confesso ímpeto antimodernista que recusava, também (e coerentemente), seus contatos juvenis com a música popular (COHN; CAMPOS, 2007: 21, 23). Tal postura, entretanto, teve curta duração, graças a um processo por ele identificado como um esgotamento da busca por temas metafísicos, um "cansaço do absoluto". Sua arte deu, então, uma guinada ao cotidiano e se aproximou de modernistas de primeira e de segunda hora, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Prudente de Moraes Neto, Paulo Mendes Campos e Moacyr Werneck de Castro, entre outros. Em sintonia com a já observada permeabilidade dessa intelectualidade à música popular, também passaram a fazer parte de seu círculo de amizades artistas como Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Cyro Monteiro e Ismael Silva.

É de se notar nesse grupo de relações de Vinicius a presença de intelectuais que também tiveram relevantes trabalhos em parceria no campo da música massiva, com os quais firmou laços que foram muito além de afinidades pessoais, como nos projetos de um livro sobre canção popular brasileira com Mário de Andrade (além de Lúcio Rangel) ou de um livro sobre candomblé baiano com Jorge Amado (COHN; CAMPOS, 2007: 36, 163). Dentre esses intelectuais, Manuel

Bandeira merece atenção à parte, pois estabeleceu um diálogo intenso com Vinicius na guinada poética em direção ao cotidiano. Com Bandeira, o poeta compartilhou a busca pelos temas da vida comum e, no âmago deles, o entusiasmo pela figura do boêmio e compositor Jayme Ovalle. Para um ou para outro, a ligação com Ovalle teve o sentido de descoberta e imersão no universo popular mais puro, chamado de a "macumba interior" por Bandeira (WERNECK, 2008: 80). No caso de Vinicius, o caráter legitimador dessa convivência, estendida de 1937 a 1955, ano de falecimento de Ovalle, foi ressaltado no comentário do biógrafo José Castello (1994: 124): "Jayme Ovalle se torna o avalista da relação, intensa e definitiva, de Vinicius de Moraes com a sensibilidade crua, os sentimentos diretos e até um certo nojo à lógica e à inteligência – que verá sempre como atributos excessivamente masculinos".

A menção de Castello ao "masculino", aí, se explica por Vinicius repetidas vezes associar a mulher à fase da sua obra que recusa os temas metafísicos iniciais. Em entrevista a Lourenço Dantas, Frederico Branco e Nilo Scalzo, o poeta foi assertivo, ao seu modo – e de maneira bastante preconceituosa: "As mulheres naturalmente não são intelectuais. As que se dizem são ainda mais chatas do que os homens" (COHN; CAMPOS, 2007: 222).

Dada a proximidade de Vinicius a Manuel Bandeira, assim como a Mário de Andrade, seria possível supor que seguisse algum desses exemplos na relação com artistas populares. O desenvolvimento de sua trajetória artística, porém, o levou para uma identificação maior e mais profunda com a figura de compositor e até de intérprete popular. Em entrevista, explicou a passagem da poesia para a canção, aliás, com um elemento típico da cultura de massa, que é a circulação rápida e massiva dos produtos culturais:

> Era uma insatisfação minha verificar que a poesia de livro atingia um número tão reduzido de pessoas. Aquele pequeno retângulo do livro é limitador, do ponto de vista de comunicação. Edições de 5.000 exemplares não representam muito, embora eu não possa me queixar, sou um poeta que vende bem (COHN; CAMPOS, 2007: 195).

A busca consciente da repercussão massiva faz com que o modelo mais próximo de Vinicius para a relação com a música popular pareça ser o de Jorge Amado, ainda que bastante menos intenso. A amizade entre os dois é fartamente conhecida e, embora não haja notícias de um apoio efetivo de Amado a Vinicius para esse fim, há indícios de que o poeta o tomou como uma referência importante, sobretudo na busca de um singular capital da cultura popular aqui chamado de massividade, que vem a ser a função ativa da cultura de massa em que os artistas populares constroem seus discursos – ou, aproveitando o esforço teórico de Martín-Barbero (2009: 13), como o fruto de uma razão comunicacional que atua sobre a cultura com três dispositivos básicos: "a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza".

Primeiramente, é preciso lembrar que Vinicius esteve próximo a Amado no momento mais emergente de seu engajamento político, em 1945, quando, na colaboração com Dorival Caymmi, o escritor baiano buscou avidamente a massividade (SANTOS, 2015). Nesse ano, os dois foram participantes do I Congresso Brasileiro de Escritores, marcado por fortes pressões políticas, sendo cossignatários do resultante documento a favor da liberdade irrestrita de

expressão "Declaração de princípios". Em segundo lugar, Vinicius expressou diversas vezes sua admiração por Jorge Amado por qualidades diretamente ligadas à sua trajetória pessoal em direção à cultura popular massiva (COHN; CAMPOS, 2007: 153, 218). Por fim, Vinicius de Moraes avalizou simbolicamente a ligação entre Amado e Caymmi ao elogiar repetidamente o cantor e compositor nos termos da baianidade consolidada na parceria dos dois. Junto a Caymmi, até protagonizou uma longa temporada de shows, em meados da década de 1960, da qual decorreu o disco *Vinicius e Caymmi no Zum Zum*. Nele, predominou amplamente a temática baiana de Caymmi, com o tom nostálgico e amadiano da anterioridade histórica sendo enfatizado em introduções criadas por Vinicius para a ocasião, como: "Eu tenho um amigo que é baiano,/ um amigo muito humano,/ cujo som é todo bom./ Ouçam como é lindo ele cantar sua poesia./ Que melancolia!/ Ai, que saudade eu tenho da Bahia!". Uma observação: Manuel Bandeira esteve presente numa das noites desse show, donde se pode supor que o tipo de intervenção na música popular feita por Vinicius, Amado e ele próprio seguisse uma lógica semelhante, embora com intensidades diferentes.

A imersão definitiva de Vinicius de Moraes na música popular foi mesmo a prolífica parceria com Tom Jobim, iniciada em 1956, em função da necessidade de compor temas para o já citado musical *Orfeu da Conceição*. A peça, que trazia o mito clássico de Orfeu ambientado numa favela carioca, começou a ser escrita em 1942, sob aparente influência do nacionalismo hegemônico na Era Vargas, mas ficou engavetada por anos, até disputar – e ganhar – o concurso de dramaturgia do IV Centenário de São Paulo, em 1954. Ainda assim, porém, não chegou a ser encenada. *Orfeu da Conceição* voltou às prioridades do poeta só no ano seguinte, com a sedutora oferta do produtor francês Sacha Gordine de transformá-la em filme. A criação de um musical, em 1956, entretanto, decorreu de outra oportunidade oferecida por um amigo, o marroquino Raymond Pinto, e aceita em função da difícil viabilização financeira do projeto cinematográfico (o famoso filme foi levado a cabo apenas em 1959, sob direção de Marcel Camus).

Para esse projeto multiforme, sucessivamente alterado para atender às oportunidades de veiculação, Vinicius quis, inicialmente, ter o pianista e compositor paulistano Vadico como parceiro nas canções. A escolha não se deu tanto em função da chancela legitimadora que poderia amealhar com o mais importante parceiro de Noel Rosa na década de 1930, mas pela busca de alguém "moderno" para a função – leia-se: alguém popular e versado nos padrões dos musicais da Broadway norte-americana, como *Cabin in the Sky* (CASTRO, 1990: 117). O Vadico esperado, então, era o músico sofisticado que conheceu pessoalmente na segunda metade da década de 1940, trabalhando em Hollywood com Carmen Miranda e produzindo trilhas sonoras para diversos filmes, inclusive dos poderosos Estúdios Disney. Vinicius, contudo, recebeu uma inesperada recusa e precisou sair à procura de um substituto, chegando a Tom Jobim após ouvir indicações de, ao menos, três amigos que julgava importantes: Lúcio Rangel, editor da prestigiosa *Revista da Música Popular*, em que colaborava com artigos ocasionais; Paulo Soledade, violonista, compositor e seu parceiro na canção *Poema dos Olhos da Amada*; e Ronaldo Bôscoli (seu cunhado, à época), jornalista e compositor iniciante. A reunião efetiva dos dois acabou cabendo a Lúcio Rangel.

É preciso, porém, explicar a caracterização de Tom Jobim como músico popular, já que isso é ocasionalmente relativizado, em função de seus contatos pregressos com a música erudita, sobretudo na adolescência, quando se apaixonou pela obra de Heitor Villa-Lobos e estudou piano seriamente, com vistas a se tornar um concertista. A presente opção interpretativa se deu pelo

campo de circulação de todas as suas obras até ali, que era o da cultura massiva, trabalhando com composições e arranjos para samba, samba-canção, marchinha, jazz, valsinha, baião. Também é preciso notar, por um lado, que a música popular há muito – ou desde sempre – incorporava artistas de formações híbridas, como Ernesto Nazareth, Radamés Gnatalli, Dick Farney ou Johnny Alf, e, por outro lado, que a biografia de Tom escrita por sua irmã, Helena, é muito clara ao mostrar uma separação entre os estudos estritamente eruditos, feitos com professores como Hans Joachim Koellreutter, Lúcia Branco e Paulo Silva, voltados para a profissão de pianista de concerto (que nunca seguiu), e os estudos profundos de harmonia e instrumentação, feitos na maturidade e com métodos práticos ou maestros atuantes na música popular, como Léo Peracchi e Radamés Gnatalli, em que o foco era o aprimoramento de seu trabalho como arranjador em gravadoras do Rio de Janeiro (JOBIM, 1996: 64-65, 84-86).

Pastoras de boate

Voltando ao encontro inicial de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, é interessante notar que se deu durante a curta e marcante sobrevida da *Revista da Música Popular*, comandada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, que contava com colaboradores como Paulo Mendes Campos, César Guerra-Peixe, Jota Efegê, Ary Barroso e o próprio Vinicius, entre outros nomes reconhecidos. A parceria que estabeleceram, afinal, tem uma estética que tensiona diretamente da publicação, sobretudo por seu forte teor nacionalista, apoiado numa equiparação, em termos de legitimidade, entre a "boa" música popular (Pixinguinha, Noel Rosa, Inezita Barroso, entre outros) e o folclore nacional, deixando a resolução em "obra universal" prioritariamente para o campo da cultura erudita. Tendo toda a parte musical confiada a Tom, e não a um outro autor erudito, *Orfeu da Conceição* já implicava, de início, alguma divergência com a ideologia da *Revista da Música Popular*. Sonoramente, o descompasso não se percebia tanto naquilo que mimetizava a expressão típica da cultura do povo carioca, a exemplo da simplicidade melódica de *Eu e o meu amor* (JOBIM; MORAES, 2006), que seguia o feitio das composições de escola de samba, quanto nos pontos de maior aspiração universal, como o consagrador samba-canção *Se todos fossem iguais a você*, que assumia a representação do universal passando ao largo da linguagem erudita. Refletia-se, aí, bem menos os caminhos de Villa-Lobos do que de Dorival Caymmi e, sobretudo, Dick Farney, que, naqueles meados de 1950, investiram em sambas-canção com toques jazzísticos para representar os conteúdos universais sublimados da brasilidade (DOMINGUES, 2009: 83-88). A diferença era clara: enquanto para Mário de Andrade o samba-canção podia representar o último estágio do desnivelamento da modinha – isto é: da passagem da modinha do nível erudito para o nível popular-folclórico nacional (TONI, 2004: 234) –, Dick gravava com pretensões universalizantes um bom número de sambas-canção que sintetizavam a cultura nacional, indo da praia de Copacabana às águas do rio São Francisco.

A diferença do encaminhamento do musical de *Orfeu da Conceição* em relação à estética nacionalista da *Revista da Música Popular* fica ainda mais clara ao se notar que seu roteiro contrariou as diretrizes propostas nas próprias páginas da publicação, mais especificamente na edição de abril de 1956, em que foi publicada uma "Carta a Vinicius de Moraes", do crítico, folclorista e compositor erudito Brasílio Itiberê. Nela, a pretexto de uma contribuição "espontânea" ao tão comentado projeto de filme de Vinicius, foi oferecida uma prescrição do conteúdo musical adequado: estreitamente ligado ao cenário de favelas, candomblés e terreiros de capoeiragem e baseado em material musical folclórico, mas não científico, a ser transmutado sem

deturpação. Também pedia que usasse percussão, onomatopeias, canto e criação instrumental autenticamente nacionais, com um emprego bem dosado de músicos e instrumentação típicos e alternância de canto solista e de massas corais, delineadas nos uníssonos simples do canto popular tradicional ou harmonizadas de forma erudita (COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 614-615).

É difícil precisar se a intenção de Brasílio Itiberê era influenciar ou integrar o nascente *Orfeu da Conceição*, visto que afirmava desconhecer se o amigo já tinha encontrado seu parceiro musical - "Você poderá rir de toda essa erudição folclórica e me dizer que já incumbiu um grande músico de lhe traçar o roteiro musical do filme" (COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 615). De um jeito ou de outro, fica distante do alegado desinteresse da escrita – "o interesse que tenho por ele é a simpatia que me inspira a obra de arte virgem, no nascedouro..." (COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 615) –, uma vez que mostra um comprometimento profissional, com uma reflexão muito elaborada e à criação de Vinicius. Além disso, para que publicar uma carta aberta de simples aconselhamento a um amigo, coisa que se pode fazer mais eficientemente no trato pessoal? A vontade de participar ativamente dos destinos da peça era mesmo evidente, inclusive em sua precaução contra uma colaboração deturpadora (isto é: contaminada de certos elementos da música popular):

> Sei que para esse filme as coisas lhe virão às mãos com abundância e facilidade: atores, compositores, fotógrafos e dançarinos. Has tamb;m [*sic*] virão os escrunchos, os chicharros, os compositores de rumbas, as pastoras de "boite" e toda uma fauna parasitária do folclore. E tudo isso poderá senão comprometer, desvirtuar a força e a autenticidade de sua obra (COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 615).

Esse conselho deixava transparecer, enfim, a tensão subjacente à relação entre populares e eruditos, e tinha um motivo preciso de estar ali: Vinicius vivia rodeado de músicos populares em boates e, declaradamente, vinha procurando alguém "moderno" para confiar toda a criação musical da obra. Mais do que como um conselho, então, soava como uma advertência. Aliás, inócua, já que foi justamente nesse ambiente que encontrou seu parceiro e rompeu com o pacto entre populares e eruditos fundante da *Revista da Música Popular*: Tom Jobim não era folclórico, para ser puro, nem era erudito, para ser universal. Um bom exemplo de sua orientação divergente se fez presente na última frase do coro do citado samba *Eu e meu amor* (JOBIM; MORAES, 2006: 1'37"-1'42"), em que as vozes femininas predominantes mudaram da emissão extrovertida, aguda e em uníssono usada até ali – em referência óbvia ao canto de pastoras de escola de samba mimetizado na música – para uma emissão soprosa e introvertida, característica dos conjuntos vocais norte-americanos. Nessa inesperada sonoridade, então, e com apoio de duas vozes masculinas, cantam a frase final de articulação rítmica idêntica à da frase dos sopros que a precedeu, com notas paradas numa abertura surpreendente – Fá♯, Dó♯, Fá♯ e Si – do grave para o agudo, soando como um acorde suspensivo de SiM com nona, terça omitida e Fá♯ no baixo). A mudança de emissão e a abertura usada eram inusitadas para pastoras tradicionais de uma escola de samba, aproximando-se bastante dos conjuntos vocais de influência norte-americana, como os já famosos Os Cariocas. Considerando que, desde o fechamento dos cassinos, em 1946, as boates da Zona Sul carioca viraram palcos privilegiados para a apresentação

e a assimilação das novidades musicais dos Estados Unidos, pode-se dizer que tais vozes apareciam ali, irônica e exatamente, como de "pastoras de boate". Sobre o universo das boates, é de se notar que, ainda em 1953, Vinicius publicou uma crônica intitulada "O novo samba", que, de certa forma, antecipava sua opção no musical. Nela, a pretexto de ser justo com o samba do ambiente noturno que frequentava, apresentado por ele como fruto de "um intimismo escapista", defendia-o como uma necessidade existencial e social:

> Porque uma coisa é evidente: a música popular, como tudo no mundo, não pode ficar parada; tem de evoluir, involuir, mover-se enfim. Não se pode pedir a um Antônio Maria, a um Luís Bonfá, a um Paulinho Soledade, a um Fernando Lobo que façam samba de morro, samba de batucada, porque se eles o fizessem estariam praticando uma contrafação. O samba que fazem é aquele que sabem fazer, aquele ditado pelos sentimentos, dilemas, taras, culpas, vazios, abstenções, negações, ímpar das quais vivem e lutam pela vida. Eu tenho o exemplo em mim próprio, que estou tentando fazer um tipo de samba assim, embora procurando torná-lo mais afirmativo, menos lamuriento no que exprime. Mas não há como fugir (MORAES, 2008: 58).

Essa defesa do samba de seu tempo, do qual "não há como fugir", faz com que os traços norte-americanos modernos da frase final do coro em *Eu e o meu amor* sejam um pequeno – mas relevante – exemplo da distância não só de Tom Jobim, mas também de Vinicius de Moraes, em relação aos preceitos da *Revista da Música Popular* – que, em termos de jazz, só costumava considerar legítimo o antigo estilo de New Orleans. A criação musical de Tom Jobim foi também, sem dúvida, uma expressão desses anseios de Vinicius. Afinal, não apenas ali, mas em toda a obra conjunta dos dois, empregaram-se procedimentos jazzísticos, arruinando as pontes com o que então se entendia por música autenticamente brasileira. Sintoma eloquente disso foi a polêmica que não Jobim, mas Vinicius de Moraes travou publicamente com o padrinho da parceria, Lúcio Rangel, poucos anos depois. após a publicação de um artigo deste, intitulado "Uma dupla", em que atacava a já difundida bossa nova como uma tentativa de dois autores "semieruditos" se tornarem populares. Sua resposta, "Carta a Lúcio Rangel", retomou o argumento de que o samba que faziam era uma decorrência natural do ambiente:

> Eu lhe confesso que a mim me irrita o ver fecharem uma arte tão "comprometida", tão engajada, se você me permite o galicismo, com a vida, em compartimentos estanques, como vocês, os puristas da "música popular", fazem com relação ao jazz e ao samba, ou como fazem os outros, que são ainda piores, os críticos e maestros de caspa e casaca com relação à "música erudita". Mas, Deus do céu, é tudo uma música só. Ninguém tem culpa de nascer preto ou branco, nem de morar seja no morro, seja em Copacabana. O que é errado é o preto do morro querer fazer sambalada de boate e o compositor da Rua Bolívar querer bancar o Nelson Cavaquinho (MORAES, 2008: 74).

A explicação, embora cercada por elogios e mesuras, não foi bem acolhida. O encerramento público da polêmica veio, então, com uma nova e agressiva "Carta a Vinicius de

Moraes". Nela, Rangel escancarava e fazia sangrar a ferida no nacionalismo deixada pelos rumos tomados pela dupla:

> Os gêneros verdadeiramente autênticos não estão nos tais "compartimentos", estão soltos nas ruas e nos pratos de vitrolas, para quem quiser ouvir; resistem ao tempo, não estão sujeitos às modas efêmeras, estão sempre prontos para o sucesso. *Dorinha meu amor*, aquele samba de que você tanto gosta, foi o maior êxito dois anos atrás, apesar de já existirem as tais sambaladas, que você acha que são "novo tipo de samba, de pouco ritmo, que anda em voga". Ora, Vinicius, se o negócio tem pouco ritmo não é samba, música que se caracteriza principalmente pelo seu ritmo vivo, buliçoso, "de compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado". Está claro que você e Antônio Carlos Jobim, dupla inventada por mim quando você procurava um compositor de talento para musicar seu *Orfeu da Conceição*, tem direito de fazer "as suas músicas para que o povo as cante", "com ritmo de samba ou não", "dançável ou não". Sim, todos têm esse direito. Mas o povo "aceitar" é que são outros 500 mil-réis (RANGEL, 2007: 118-119).

Mais adiante, e na mesma linha, Rangel faz ecoar o repúdio de Itiberê às boates ao descrever o meio em que circulam os produtos da colaboração de Vinicius e Tom Jobim (acusados de inautenticidade no termo "samboleros"): "Naqueles inferninhos sem luz e sem ar, nas boates sofisticadas, frequentadas pelos blasés irremediáveis; são comprados pelos possuidores de poderosos aparelhos fonográficos em discos que custam a bagatela de quinhentas pratas" (RANGEL, 2007: 119). Além do questionamento da autenticidade da dupla, ressurgia, nesse trecho, o peso da acusação de comercialismo. A aplicação de tal juízo a Vinicius era, então, um óbvio sintoma da rápida mudança de sua recepção na crítica nacionalista, quando da passagem de poeta para letrista de música popular. O Vinicius das canções, enfim, já podia ser alvo de uma reprimenda como a sofrida por Tom pela anedótica frase "Tem um dinheirinho nisso?". Afora os efeitos biográficos, porém, essa celeuma ressituou o jogo de tensões em que se constituiu a parceria de Tom e Vinicius – e talvez, extensivamente, a futura bossa nova –, ocupando um campo conceitual para além da recusa dos exageros expressivos do samba-canção abolerado, tantas vezes repetida na crítica convencional. Menos do que se definir pela simples oposição ao sentimentalismo vigoroso de um Nelson Gonçalves – com o qual jamais disputou visibilidade ou prestígio –, a obra conjunta de Tom e Vinicius surgiu de uma renegociação do pacto vigente entre a intelectualidade erudita e os artistas populares, com sensível ampliação da participação destes na definição de rumos estéticos.

Arranjos da política

A parceria de Tom e Vinicius entrou na pauta política daquele final de década de 1950, sobretudo quando o presidente Juscelino Kubitschek convidou-os para comporem uma peça orquestral dedicada à nascente capital, Brasília, prevista para ser executada na sua inauguração. Tal convite decorreu de Juscelino ter assistido ao filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus – adaptação cinematográfica de *Orfeu da Conceição* lançada em 1959 –, e sabido da sua ótima repercussão internacional, com a premiação no Festival Internacional de Cannes. Antes disso, é provável que

tivesse, ao menos, recebido notícias favoráveis sobre peça original, encenada com sucesso no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, até porque os cenários foram criados por Oscar Niemeyer, amigo pessoal do presidente e diretor de Arquitetura e Urbanismo da Novacap (empresa estatal criada para a construção de Brasília). O que se encomendou a Vinicius de Moraes e Tom Jobim foi uma sinfonia, mas basta ouvir *Brasília, sinfonia da alvorada* para notar que não se trata de uma peça de concerto comum. O uso de referências dispersas fez Clairton Rosado caracterizá-la como "uma 'malha de permeabilidades' que conjuga Villa-Lobos, Niemeyer, Chopin, cantos de pássaros, Euclides da Cunha, Stravinsky, candangos, Kubitschek, Lúcio Costa, João Gilberto e Ary Barroso" (ROSADO, 2008: 129). Deveria incluir nessa lista, também, Tom Jobim, e muito. Afinal, a obra traz três autocitações de parcerias com Vinicius de Moraes (*Caminho de Pedra*, na parte III; *Canta, canta mais*, na parte IV; e *Se todos fossem iguais a você*, na parte V), além de *Cai a tarde*, só de Tom, nas partes II e III. Ora, essa "malha de permeabilidades" se funda muito menos nos debates internos da música erudita do que numa sensibilidade popular, baseada na combinação de apropriações fragmentares – calcadas no rompimento do lugar tradicional dessas figuras, ou da sua "aura", para retomar o célebre conceito benjaminiano (BENJAMIN, 1987: 165-196). O privilégio ao popular também se nota no desdobramento da célebre frase inicial de *Aquarela do Brasil*, usado no apoteótico movimento derradeiro, *O coral*, justo ao enunciar a palavra "Brasil". A escolha de artistas de rádio, como Elizeth Cardoso, Lenita Bruno e o grupo vocal Os Cariocas para interpretá-la, foi mais um sinal do desejo de colocar os populares na dianteira da representação do nacional.

A repercussão de *Brasília, sinfonia da alvorada*, contudo, foi bastante tímida, inclusive porque o espetáculo de sons e luzes previsto para sua estreia, em 1961, na fundação de Brasília, acabou mutilado por falta de verbas[1]. Tal mutilação pode ser vista como um certo menosprezo pela obra, mas o prestígio dos artistas não saiu arranhado. Prova disso é que, segundo Helena Jobim, para remediar os prejuízos desse corte, o presidente Kubitschek teria mandado uma carta de recomendação para que a Caixa Econômica Federal desse um financiamento de 25 anos a Tom para pagar a dívida pela compra do seu primeiro apartamento.

Para além dos desencontros dessa passagem, ficou consolidada a associação da música de Tom e Vinicius ao projeto modernizador do país, desaguando na propaganda de uma nova imagem da cultura brasileira. Prova disso é que tal imagem foi encampada pelo Itamaraty no apoio decisivo à apresentação da bossa nova aos Estados Unidos em 1962, no famoso show coletivo ocorrido no Carnegie Hall nova-iorquino (CASTRO, 1990: 323-324). Vale notar, também, que a ligação entre a música de Tom e Vinicius e o inovador projeto de Brasília na virada da década de 1950 para a seguinte se desdobrou no imaginário popular com associação entre a nascente bossa nova e a própria figura do presidente Kubitschek, apelidado de "Presidente Bossa-Nova" na bem-sucedida marchinha homônima de Juca Chaves em 1960.

A escrita original de *Orfeu da Conceição*, em 1942, não trazia indícios de ligação com o que viria a ser a modernização desenvolvimentista de Kubitschek, mas, sim, com o nacionalismo

[1] Segue-se, aqui, o detalhado relato de Helena Jobim (1996: 106-107), divergente da versão de Castro (1990: 278) de que a obra não teria sido executada. Uma informação interessante – e reveladora da estreiteza dos laços do poder com artistas populares – reproduzida é a de que Jobim teria recebido apenas uma parte do pagamento combinado, a ser feito pela Novacap, e repassado todo o dinheiro aos músicos que participaram das gravações do LP *Brasília, sinfonia da alvorada*, de 1961. Sabendo disso, o presidente Kubitschek teria mandado uma carta de recomendação para que a Caixa Econômica Federal lhe desse um financiamento de 25 anos para pagar a dívida pela compra do seu primeiro apartamento.

varguista. Esse efeito, seguramente, se deve bem mais à posterior inclusão de uma parceria musical "moderna". Nesse movimento, é de se observar que Vinicius se mostrou bastante sensível às mudanças no ambiente político da década de 1950. De um lado porque, desde os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, se firmou uma avassaladora onda de influência político-cultural estadunidense, espalhada por toda a América Latina através da cultura massiva e destinada, inclusive, a gerenciar as identidades nacionais. Bom exemplo disso é o emblemático filme *Saludo, amigos!*, lançado pelos Estúdios Disney em 1942, em que o Pato Donald apresenta o personagem Zé Carioca, representante do Brasil, depois de fazer uma viagem panorâmica pelo continente, entre incas, lhamas, cordilheiras e gauchos. De outro lado, num sentido diverso, mas nem de todo excludente, havia naquela década um ambiente de debate e propagação institucional de ideais vanguardistas mais cosmopolitas – como na criação do Museu de Arte Moderna (1948) e da Bienal de Arte (1951) em São Paulo –, que, coroado na escolha do radical "Plano Piloto" para a nova capital, "convertia o Estado em agente dos critérios modernistas" (AGUILAR, 2005: 81).

Vinicius, assim, mostrou estar atento a ambas as tendências ao transformar a peça original num musical inspirado nos moldes da Broadway e com referências musicais de um jazz inovador que, aplicadas ao samba, delineavam um perfil vanguardista – algo maximizado pela futura bossa nova, sobretudo nas performances de João Gilberto. Tal trajetória, que soava como um favor do acaso na narrativa do primeiro encontro entre ele e Tom, reflete, na realidade, uma vivência pessoal poucas vezes explorada em sua biografia: o contato com o centro nervoso da cultura massiva dos Estados Unidos e da chamada "Política da Boa-Vizinhança" da década de 1940. Trata-se do obscuro período em que esteve a serviço do corpo diplomático brasileiro em Los Angeles, em que tomou contato com a grande indústria do cinema e da música e desfrutou da companhia de alguns dos mais importantes agentes desse universo cultural e político – com diferentes papéis e níveis de consciência: Carmen Miranda, Marlene Dietrich, Orson Welles, Walt Disney e o próprio formulador da política mencionada, Nelson Rockefeller (SOLNIK, 2013: 21-22). Seu guia nesse campo foi o amigo Jorge Guinle, milionário e crítico de jazz que, aliás, representou a única voz dissonante na *Revista da Música Popular* quanto à recusa das inovações formais do jazz da década de 1950, publicando um polêmico artigo que exaltava a pertinência histórica e estética das novas tendências, com destaque para o *cool jazz*, e rompia abertamente com os demais colaboradores, chamando-os de "superados" ou "superficiais" – incluindo Rangel nessa segunda categoria (COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 706-708; 759-760). É compreensível, assim, que Vinícius Vinicius tivesse uma percepção privilegiada da ação coordenada de todas essas personalidades e das implicações diretas na política brasileira, incluindo a transferência de foco cultural na política de estado, da intelectualidade erudita para a cultura de massa.

Envolto numa trama tão complexa, Vinicius de Moraes dificulta uma simples replicação de interpretações como as feitas por Wisnik e Vianna quanto aos interesses da intelectualidade modernista no contato com a música popular. A rápida aproximação que teve com o desenvolvimentismo de Juscelino Kubsticheck é certamente um desses interesses, ainda que tenha durado pouco, ante o direcionamento distinto adotado pelo presidente seguinte, Jânio Quadros, logo em 1961. Nesse ponto, a colaboração de Tom lhe servia como fonte legitimadora de um caráter popular masssivo e moderno, sintonizado com a sofisticação cosmopolita, mas sem deixar de manifestar vínculos marcantes com a cultura autenticamente nacional – note-se que o poeta se referia genericamente à produção em parceria como de "sambas" (MORAES, 1958). Tal legitimação, dada num campo já reivindicado por ele como o da experiência concreta de seu

tempo, no citado artigo de 1953, poderia habilitá-lo para ocupar um lugar análogo ao identificado na atuação de Heitor Villa-Lobos no Estado Novo, o de "orquestrador de uma sociedade dividida" (WISNIK, 1983: 146). O meticuloso cuidado do poeta para conservar seu trabalho no corpo diplomático brasileiro vai nesse sentido, evitando ser confundido com um compositor popular comum, por exemplo, ao enfatizar no encarte do LP *Canção do amor demais* que aquela música, para ele e Tom, era apenas uma distração, "um ato extraordinariamente livre e gratuito, no sentido da fatalidade" (MORAES, 1958).

O foco apenas na política institucional, porém, perde de vista que a originalidade da intervenção de Vinicius foi pôr em jogo um novo agente: a cultura popular massiva internacional, que passou a compor a estratégia de domínio do Estado, sem, entretanto, ficar de todo sob seu domínio. Ao lado de Tom, Vinicius amealhou um capital de massividade que o habilitou para ser, ao mesmo tempo, interlocutor e representante desse vetor sociocultural nas estruturas institucionais, mas também produtor de música moderna junto à indústria cultural. Essa segunda via transparece tanto na narrativa subjetiva do biógrafo José Castello (1994: 186-187), ao dizer que a parceria com Tom teria sido alimentada pelo cansaço das formalidades do trabalho no Itamaraty, quanto na constatação objetiva de Ruy Castro (1990: 120) de que, até ali, seus ganhos como diplomata não eram tão grandes e o obrigavam a procurar outros trabalhos como complemento de renda, normalmente na imprensa escrita. É interessante notar, nesse sentido, que o lugar ambivalente ocupado por Vinicius foi preparado num meio singularmente propício para essas oportunidades: a boemia da metade do século XX, com sua indistinção e sua transitividade social tão favoráveis para contatos entre grupos distintos. Mesmo sem se equiparar à radicalidade da movimentação dos artistas negros e pobres nesse universo (LENHARO, 1995: 30-37), o poeta seguiu caminho semelhante, conseguindo um aproveitamento profissional da vida noturna sem grandes prejuízos à carreira diplomática, que sustentou até 1967, quando, perseguido pela ditadura militar, foi demitido numa caçada do Itamaraty aos "alcoólatras e homossexuais" (CASTELLO, 1994: 285-288). A partir de então, foi um artista popular bem-sucedido.

Já Tom Jobim teve como maior benefício da relação com Vinicius de Moraes o mesmo dos velhos sambistas na interação com a intelectualidade modernista: prestígio, embora numa escala bastante maior. Se, nos anos 1950, "nada esclarece sobre o prestígio de uma estrela quanto o lançamento de um LP no mercado", como diz Lenharo (1995: 147), o ganho de Tom foi bastante significativo, saindo do ineditismo para ter quatro LPs de parcerias com Vinicius gravados quase em sequência: *Músicas de Orfeu da Conceição* (1956), *Canção do amor demais* (1958, de Elizeth Cardoso), *Por toda a minha vida* (1959, de Lenita Bruno) e *Brasília, sinfonia da alvorada* (1961). A questão, aí, é tão forte que, no caso de *Músicas de Orfeu da Conceição*, a gravadora Odeon teria recusado o procedimento habitual de lançar as músicas separadamente em discos de 78 rpm comuns, conforme afirmou o intérprete Roberto Paiva, lamentoso pela pouca possibilidade de aproveitar comercialmente o material ali gravado (FAOUR, 2006). A colaboração com Vinicius abriu-lhe definitivamente as portas do mercado da música popular de maior reconhecimento, anteriormente dominado pela *Revista da Música Popular*, ao qual Tom tinha pouquíssimo acesso (seu nome sequer foi citado em qualquer um dos catorze números da referida publicação). Penetrar naquele meio era não apenas conquistar um mercado já consolidado, como também credenciar-se para ocupar os novos espaços de prestígio da indústria cultural da época, sobretudo o dos mencionados LPs e o da nascente televisão – o que de fato veio a ocorrer com Tom e a bossa nova (LENHARO, 1995: 148-150). A maior prova da estatura

conseguida por Tom na parceria com Vinicius, contudo, foi o próprio estabelecimento da bossa nova dois anos depois, em que, desfrutando do novo status de intelectual popular (da linhagem de Almirante, Ary Barroso, Dorival Caymmi e outros poucos), exerceu um papel de avalista do movimento, sem maiores intervenções da cultura erudita. Esse papel foi decisivo tanto na recomendação para que o então obscuro João Gilberto fizesse as primeiras gravações bossa-novistas pela poderosa Odeon, em 1958, quanto na escrita laudatória do texto de encarte do LP de estreia do baiano, *Chega de saudade*, no ano seguinte, em que evocou, conjuntamente, a aprovação do respeitado Caymmi para recomendar a obra (JOBIM, 1959).

Indústria à meia-luz

O meio da música popular mais prestigiosa foi, enfim, o denominador comum entre o desejo de legitimação e massividade de Vinicius de Moraes e o de ascensão artística de Tom Jobim. Nele, ao mesmo tempo em que o artista popular se afirmava e ganhava acesso a novos campos de trabalho e de influência, o erudito ganhava poder institucional e presença no mercado. Instaurado basicamente no âmbito da música popular, o novo mecanismo de trocas implicou relações mais horizontais do que as vistas anteriormente, como entre Jorge Amado e Dorival Caymmi ou entre Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá. Em função disso, aliás, os choques entre eles foram mais sutis. Do lado de Vinicius, havia uma expressa restrição contra as experiências formais de Tom, por exemplo, ao reprovar tudo o que destoasse de seu próprio projeto de falar diretamente ao povo, dizendo que suas melodias e harmonias estão "cada vez mais libertas da tendência um tanto quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia" (MORAES, 1958). Era como se avisasse ao parceiro para não trair o seu próprio compromisso com a massividade e a autenticidade popular. Tom, por sua vez, não expressava ressalvas ao poeta, mas, bem à maneira dos músicos populares, o deixava de fora dos momentos de definição dos rumos musicais, inclusive na nascente bossa nova, seja no ato e no teor da escrita de um texto importante, como o do referido encarte do LP *Chega de saudade*, seja na composição das obras de maior investimento formal, como *Desafinado* (feita com Newton Mendonça), que ganhou ares de manifesto bossa-novista. Essa lateralidade do poeta nos rumos estéticos da bossa, inclusive, aparece fartamente nos trabalhos de estudiosos do tema, acadêmicos ou não, como Affonso Romano de Sant'Anna, que, embora reconheça êxitos de experiências ocasionais, sublinhou a afiliação de Vinicius a valores elitistas e tradicionais da literatura, vendo a coerência da bossa se definir nas composições de Tom e Newton Mendonça (SANT'ANNA, 2004: 40-47). Não muito diferente foi Brasil Rocha Brito, que, em seu esforço para tomar a bossa como um movimento orgânico, buscou integrar o poeta em experiências inovadoras esparsas (sem, contudo, apontar quais), dizendo que, "ao lado de sua lírica amorosa mais convencional, tem poemas realmente revolucionários, que contribuem para a formação de uma tradição de vanguarda em nossa língua" (CAMPOS, 2005: 39). Júlio Medaglia, por outro lado, apenas o listou entre os letristas da bossa nova, apontando o tradicionalismo nos seus primeiros trabalhos com Tom (CAMPOS, 2005: 81).

As tensões subjacentes à parceria de Tom e Vinicius podem ser medidas por uma curiosa entrevista de 1977, em que o jornalista Tarso de Castro propôs fazer uma conversa "inteiramente absurda, em que falaríamos as piores coisas uns dos outros", tendo também Toquinho e Miúcha entre os entrevistados (COHN; CAMPOS, 2007: 166-177). Ali, em forma de ironia ou autoironia, os dois retomaram, em falsa negação, os temas que balizaram a parceria, a começar pelas posições alcançadas por eles. O sofisticado Tom Jobim, de um lado, foi igualado a um compositor vulgar e

plagiário – ecoando uma acusação muitas vezes repetida por seu maior detrator, o crítico nacionalista José Ramos Tinhorão –, como quando o parceiro diz "o fato é que tem muito teminha meu que o Tom aproveitou..." (COHN; CAMPOS, 2007: 168). Vinicius, por sua vez, ao invés de ser tomado pela íntima identificação com a poética popular, é tratado como um aproveitador exótico na parceria com o violonista Toquinho: "O processo que ele usa é o seguinte: vem o Toquinho, não é? Com aquele tema 'a minha namorada me deixou', não-sei-o-quê. Daí ele, Vinicius, vírgula, dá um jeito na gramática..." (COHN; CAMPOS, 2007: 170).

Os capitais trocados entre os dois também são alvo de ironias. Do lado do poeta, a crítica é contra seu valor literário: "Olha, eu não gostaria de falar do Vinicius como poeta. Eu gostaria mais de abordar o Vinicius como letrista, porque existe... existe o Drummond, você sabe, não?, o Carlos Drummond..." (COHN; CAMPOS, 2007: 170), brincou Tom. Já Vinicius preferiu repetidamente questionar a autenticidade do parceiro:

> Vinicius – […] O que ele quer é a máquina perfeita. Acha brasileiro ruim, você sabe, não?
> Entrevistador – É verdade. Você vai notar que nos EUA ele não fala português...
> Vinicius – Ah, isso é verdade. Me diga, o que quer dizer "wave" em português?
> Tom – Amendoim (COHN; CAMPOS, 2007: 175).

A questão unificadora dessa conversa, porém, é a opção da dupla pela música popular de mais prestígio, visível na exaustivamente repetida brincadeira com seu grande impasse: o aspecto comercial. Numa delas, por exemplo, Vinicius foi perguntado se trabalhava sem expectativa por ganhos financeiros, "por esporte", e respondeu com um irônico "praticamente...", num reflexo invertido da sua já citada afirmação de 1958 de que, para ele, a música era "um ato extraordinariamente livre e gratuito". O mesmo se deu com Tom, que atacou às claras, e mais de uma vez, "a mim só interessa o dinheiro", trazendo à tona memória da anedótica frase "Tem um dinheirinho nisso?".

No atrito de Tom Jobim e Vinicius de Moraes com a música popular "comum", da qual os dois, na prática, fizeram parte, resta essa imagem não profissional, diletante, que pode ser estendida a boa parte da bossa nova. Lorenzo Mammi (2017: 18) observou bem o fenômeno ao apontar "a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite". A explicação sociológica dada por Mammi, em seguida, identifica, aí, um impasse geral da classe média brasileira, dividida entre sua antiga condição social improdutiva e uma nova definição produtiva e racional que não conseguiu levar a cabo. Sem contradizer tal processo, contudo, é preciso observar que o aspecto comercial da dupla foi negado, sobretudo, por uma acomodação a exigências bastante precisas do campo estético em disputa. Vinicius se posicionava fora do sistema produtivo convencional por ter de sustentar a imagem desinteressada da grande arte, destinada a representar o universal. Já Tom operava no mesmo sentido, mas, para se manter como uma expressão autêntica da experiência popular, sendo uma tradução contemporânea do seleto grupo artistas profissionais dessa estirpe, representantes fatalizados da brasilidade profunda, como Marcelo Tupinambá ou Pixinguinha. A fragilidade de ambos os papéis é evidente, em função da completa imersão no campo da música popular convencional, ainda que em um extrato de maior prestígio. Assim, ao contrário de contatos anteriores da intelectualidade

modernista com artistas populares, em que os supostos deslizes comerciais dos segundos eram prontamente repreendidos (por exemplo: TONI, 2004: 93), Vinicius de Moraes e Tom Jobim tiveram de ser cúmplices no apagamento dos traços profissionais da sua obra, adotando de *personas* que pareciam pairar acima das demandas do cotidiano industrial. O sucesso dessa empreitada pode ser medido pelas visões cristalizadas no imaginário bossa-novista, como a de Vinicius escrevendo movido, apenas, por seu amor pelas mulheres ou a de Tom compondo sob a pura inspiração do canto dos pássaros. Como que por encanto, em algum ponto indiscernível na meia-luz das boates, em alguma conversa ao pé do ouvido, a maestria da dupla irrompia em canção, afagava os ouvidos dos amigos próximos e uma ganhava lugar entre as mais executadas no mundo – de acordo com os dados da editora Universal, sua *Garota de Ipanema* é a vice-recordista da história, logo atrás de *Yesterday*, de John Lennon e Paul McCartney (VIANNA, 2012). O complexo jogo político-social para que tal prodígio acontecesse se esfumava. Na narrativa idílica que se consagrou, tudo era, simplesmente, bossa nova. Tudo muito natural.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa-nova. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (Orgs.). *Vinicius de Moraes*: encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-Te-Vi, 2006.

DOMINGUES, André: *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

FAOUR, Rodrigo. *Orfeu da Conceição*: os 50 anos da peça e do disco que revelaram a parceria de Tom e Vinicius. Texto de encarte. Músicas de Orfeu da Conceição. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006. CD.

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim* – um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Tom. [Texto de encarte]. Chega de saudade. Intérprete: João Gilberto. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. LP.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius. *Eu e meu amor*. Intérprete: Roberto Paiva. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006. CD Músicas de Orfeu da Conceição, faixa 6.

LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1995.

MAMMI, Lorenzo. *A fugitiva*: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MORAES, Vinicius de. *Samba Falado*. Crônicas musicais. Organizado por Jost Miguel, Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. [Texto de contracapa]. Canção do amor demais. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Grav. Festa, 1958. LP.

RANGEL, Lúcio. Samba, jazz e outras notas. Organizado por Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ROSADO, Clairton. *Brasília* – Sinfonia da alvorada: estudo sobre procedimentos composicionais da Obra sinfônica de Tom Jobim. Dissertação (Mestrado). ECA, USP, São Paulo, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTOS, André Domingues dos. Bahia a dois: consonâncias e dissonâncias na parceria entre Dorival Caymmi e Jorge Amado. In SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (Orgs.). *Cem anos de Dorival Caymmi*: panoramas diversos. Salvador: EdUFBA, 2015. p. 35-54.

SOLNIK, Alex. *100 Vinicius 100*, a poesia festeja o centenário do seu grande mestre. São Paulo: BB, 2013.

TONI, Flávia Camargo (Org.). *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, UFRJ, 2004.

VIANNA, Luiz Fernando. "Garota de Ipanema" é a segunda canção mais tocada do mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, Cultura, 18 mar. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>. Acesso em: 17 jun. 2019.

WERNECK, Humberto. *O santo sujo*: a vida de Jayme Ovalle. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira* – Música. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

André Domingues dos Santos é professor e coordenador do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul Bahia – Campus Paulo Freire. Pesquisador de história e estética da música popular brasileira, tendo como focos as relações entre os músicos populares e a intelectualidade erudita no século XX e, atualmente, a formação do arrocha baiano. Músico. Crítico musical por 15 anos na imprensa paulista e autor dos livros *Caymmi sem folclore* (2009) e *Os 100 melhores CDs da MPB* (2004), além de ser coautor de *Batuqueiros da Pauliceia* (2009), escrito com Osvaldinho da Cuíca. Diretor, produtor e curador de projetos musicais. Mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo; licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. andre-domingues@uol.com.br