

O lado b jobiniano: a Sinfonia do Rio e o embrião da Bossa Nova (1954)

TAONI, Lucas.¹

Introdução

Cidades complexas, grandes, híbridas, metropolitanas, cosmopolitas, e em crise, estão sempre associadas aos riscos das representações generalizantes que, de um lado, fazem confundir sua apreensão por intermédio de uma fabricação identitária (HOBSBAWM; RANGER: 1984), e, por outro, põe sua identidade em perigo quando contrastada à visão do outro, ou da alteridade, atingindo o paroxismo. Trata-se, justamente, do caso da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro entre meados das décadas de 1950 e 1960, pois, nesse intervalo, alguns eventos históricos demarcaram mais sintomaticamente este infundável problema da representação, da inexatidão entre o que é representado em relação à fabricação da representação. Assim, três eventos, sobretudo, são os mais severos: o suicídio de Vargas, no palácio do Catete, em 1954, uma vez que nas Capitais há um tipo de reverberação social amplificada pela própria veemência institucional que esse tipo de cidade comporta (MUMFORD: 1972); depois, o anúncio oficial, em 1957, que do Rio seria castrado o seu prestígio histórico e antigo de Capital Federal; e, por fim, o aniversário do Quarto Centenário da cidade, comemorado em 1965, todo ele estruturado material e bibliograficamente sob o signo do triunfo (CRULS: 1965).

O período, que se estende por um pouco mais de uma década, é de grande importância para a cidade, não apenas do ponto de vista mais duro da urbanização, como a construção de estruturas urbanas, mas também do ponto de vista simbólico (BOURDIEU: 1989). À simples, porém capciosa, pergunta “O que é o Rio de Janeiro?”, ou “O que faz do Rio de Janeiro o Rio de Janeiro?”, tentaremos, senão respondê-la, mas esboçar algumas considerações por intermédio da interface entre a cidade e a cultura popular, ou mais especificamente entre a cidade e a música popular. Isso, pois, segundo a geógrafa cingapuriana Lily Kong a música popular é uma fonte que dá acesso à consciência popular acerca dos objetos presentes e entremeados à arte (KONG: 1995). Ou, igualmente: “[...] Pelo seu amplo alcance social e sua capacidade extraordinária para ultrapassar fronteiras, fossem culturais, religiosas ou sociais, tal como canalizada pelos novos meios de

¹Mestrando em História, na linha de História e Cultura, do PPG em História da UNESP (Faculdade de Ciências e Letras de Assis). Tem sua pesquisa financiada pela CAPES (Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

comunicação, se tornou desde cedo uma espécie de língua franca e termômetro das grandes cidades.” (SEVCENKO, 2004: página 111).

Do ponto de vista historiográfico, alguns dados sinalizam para a importância nevrálgica da música popular, mais particularmente da música popular na forma de canção, como bons indícios (GINZBURG: 1989). O primeiro deles, e mais notável talvez, é o apelido de “Cidade Maravilhosa” costurado à imagem exteriorizada da cidade a partir de 1934. “Cidade Maravilhosa”. A marchinha carnavalesca “*Cidade Maravilhosa / Cheias de glórias mil / Cidade Maravilhosa / Coração do meu Brasil*”, autoria musical e poética de André Filho foi editada para comercialização pela casa de partituras *E.S. Mangione* em Outubro do mesmo ano (CRULS, 1965: página 217.). Muito mais notável que este fato, porém, é que a repercussão retumbante da música entre populares e foliões foi instantaneamente adotada pela própria política cultural de Getúlio Vargas (GARCIA, 2004: página 14) que, por intermédio do seu departamento de propaganda endossou a repercussão da marchinha para além das fronteiras do carnaval, do Rio de Janeiro e, no limite, do país, transmutando radicalmente o som diletante numa imagem fidedigna, pré-concebida, para a cidade. Neste sincretismo profícuo entre o poder oficial e a cultura popular está um embrião impagável de representação urbana, para seus nativos e para seus admiradores de alhures: a imagem da cidade imaculada, idílica, praticamente uma instituição.

Na história do Rio de Janeiro, mais tarde, viria aparecer um segundo indício histórico, o apelido “Presidente Bossa Nova”, do músico e comediante Juca Chaves. Isto é, àquele que legou para o Rio o impacto mais severo em amplo sentido, sem precedentes, imponderável, inexorável, um apelido otimista, jovial e musical.

Por fim, o texto irá convergir, em linhas gerais, para duas questões: primeiro, localizar na origem deste período crítico (1954) uma tentativa de reverter a situação simbólico e artisticamente; e, depois, minimamente analisá-la² do ponto de vista histórico e estético, isto é, mostrá-la no seu substrato, na sua essência, descortinando a mensagem musicalmente cifrada.

O lado b: Sinfonia do Rio de Janeiro e Thereza da Praia

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,

² A parte metodológica aqui utilizada está desenvolvida e publicada nos Anais Eletrônicos da ANPUH regional de São Paulo (2016) disponível para o acesso em: www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467746267_ARQUIVO_ArtigoANPUH-LucasTaoni.pdf.

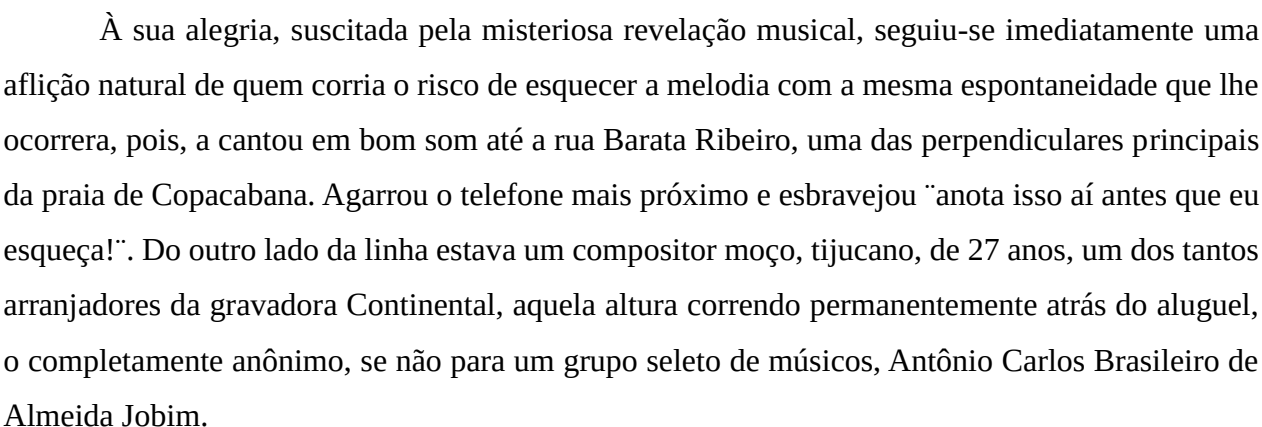
especialmente a música popular, que independe dos protocolos formais para existir, tem a capacidade de inserir a contingência dentro da infinitude do espaço natural, isto é, recortar o que é e o que não é humano das demais coisas do mundo. A música, a arte e o urbano, nesses termos, só podem pertencer ao mesmo universos de atitudes, qual seja, mostrar os limites e a profundidade da invenção humana, da civilização.

[...] 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 a partir do seu interior. Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico de sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos (WISNIK, 2001: páginas 33 e 34)

Necessário mostrar também que não só de representações se faz o urbano. O espaço urbano é outrossim espaço de objetos. Todavia, entre o objeto e a representação, especialmente a representação artística, existe uma diferença hierárquica, diferença qualitativa, de valor. À arte, e aos artistas, compete a função social de qualificar a cidade enquanto tal:[...] 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. (ARGAN, 1995: página 43 e 44)

Nestes termos, um cidadão de central importância foi Billy Blanco, músico e jornalista de ofício que, na Capital, era obrigado a submeter-se diuturnamente ao serviço precário de bondes, com 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. Periódicos e livros estatísticos (GAWRYSZEWSKI, 2012) 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, todavia, é que justamente numa dessas fastidiosas idas e vindas, observando a majestosa paisagem que se oferecia àqueles conhecedores do itinerário pelo aterro, do Flamengo, lhe ocorreria misteriosamente, como um raio criativo imprevisível, o tema melódico-poético que, pouquíssimo tempo depois, modificaria estético e ideologicamente o curso geral a música popular brasileira: “*Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro a montanha, o céu, o mar*”. Ei-lo:



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 lugar. 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 fragâncias e dos sabores que sobem da terra e das plantas. 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).

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. 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 parceiro sem par para dar continuidade ao projeto. 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 de Janeiro, peça musical aos moldes de *An American in Paris*, dos consagrados George Gershwin e Ira Gershwin.

Fonograficamente falando, 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 mais confortáveis, Serrano convenceu sem grandes dificuldades que ambos assinassem um contrato dando preferência a sua gravadora. Todavia, disco era muito longo para os padrões da época e custaria uma fortuna para ser produzido, dinheiro que empresa nenhuma investiria se a música não fosse certamente um sucesso da rádio e, no caso dos dois, o sucesso era a coisa mais improvável. Billy Blanco era uma espécie de trabalhador da imprensa fanático por música, e Tom Jobim não tinha, ainda, nenhum disco seu gravado, apenas três canções registradas em *78 rpm* no ano de 1953, “Incerteza” (parceria com Newton Mendonça) por Mauricy Moura, “Faz uma semana” (parceria com Juca Stockler) e “Pensando em você” por Ernany Filho.

O alto preço para a produção do disco estava atrelado à sua trajetória, 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 incompatível registrá-los fonograficamente em *78 rpm*, pois, a mídia não comportava nem o tempo da execução, ou tampouco toda aquela variedade de timbres. 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, de optar pelo único formato midiático compatível, bem mais arrojado, mais tecnológico, mais caro que o *78 rpm*, e o mais luxuoso da década de 1950, o *Long-Playing*.

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, divergia opiniões sobre o acontecimento mais marcante da

história recente, pois, Getúlio Vargas, em meados de 1954, com um tiro certeiro no peito, encerrava a própria vida. A delicada situação econômica e social (CARONE: 1980) que passava o Rio de Janeiro, bem como o resto do país, agravou-se com o gesto simbólico do presidente que, além de cometer o suicídio, deixou para os brasileiros uma “carta-testamento” pouco alvissareira. Getúlio corroborou para a gravidade do contexto que afetava, especialmente, os trabalhadores. Em 1953, por exemplo, uma série de greves trabalhistas explodiram

[...] 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”. (FAUSTO, 2013: páginas 112 e 113)

Por toda situação que estava montada, uma atmosfera de incerteza sobre o futuro do país, adensada pela 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 a *Sinfonia* de Tom e Billy ficasse eternamente na gaveta. Não havia clima nem porquê gravá-la naquele momento. Todavia, curiosamente, esses descaminhos de um período amargo da História do Brasil não eram assim tão impeditivos, nem pareceram tão graves, para uma personalidade do meio musical que respondia por *Braguinha*, o João de Barro, compositor muito reconhecido, diretor de uma outra gravadora também bastante reconhecida, senão a mais poderosa dos anos 1950, a Continental.

Braguinha ficou hipnotizado com as músicas de Tom e Billy. Atropelando a possibilidade do disco não vender nada - e de fato não vendeu -, se convenceu de que valeria a pena negociar com Paulo Serrano, da gravadora rival Sinter, um novo contrato e tomar para si a empreitada. A Continental assumiria definitivamente o risco de gravar o primeiro disco dos jovens músicos, e em *Long Playing!* 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, o contrato foi assinado com facilidade diplomática, 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 troco numa transação que beneficiaria dois compositores anônimos que mal podiam sonhar com seu o brilhantismo e reconhecimento artístico (CASTRO: 2001).

Houve, contudo, um imbróglio, pois, *a priori*, a Sinfonia era uma série de suítes. O porquê decisivo para tê-la enquanto Sinfonia, e assim denominá-la, estava alocado para além das informações sonoras. Tratava-se, na verdade, de artifício de valorização das músicas pegando carona no valor histórico que as sinfonias incorporaram enquanto se desenvolvia o tonalismo da música ocidental, especialmente através da música de concerto, pois, o tonalismo (WISNIK: 2001) nas sinfonias expressaram artisticamente uma ânsia social pelo progresso, dado característico da contemporaneidade e, também, de um país em processo de atualização econômica tardia, pela via industrial, como o caso do Brasil.

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*. (WISNIK, 2001: página 113)

Embora o termo “sinfonia” seja originário da antiguidade, foi apenas a partir do século XVIII que ela recebeu um corpo estético que, aos poucos, a transformaria em um gênero instrumental particularizado no universo da música do ocidente. A partir de então, durante um intervalo de aproximadamente um século, antes de se alastrar pelo velho e pelo novo mundo, os concertos sinfônicos concentraram-se quase que exclusivamente nas cidades de Paris, Viena, Milão e Mannheim, e dali saíram suas particularidades formais inextricáveis. Em Mannheim, a capital de um dos muitos pequenos principados da Alemanha Ocidental, dicotomizada entre Áustria e Prússia na primeira metade do século XVIII, foi reunida para atender as demandas festivas e solenes da Corte uma orquestra composta, em sua maioria, por músicos austríacos. Dentre eles, estava o notável Johann Anton Stamitz, finado com apenas 40 anos de idade e, por isso, muito menos citado que os seus sucessores entre músicos e estudiosos da música. Ele quem transformou a abertura italiana em Sinfonia, por exemplo, introduzindo no conjunto musical, como terceiro movimento,

mais intenso e incisivo que os prelúdio e o allegro, o minueto. Sua invenção é de importância histórica porque começou tudo e, sem tempo hábil, foi concluído por outros - especialmente Mozart, Beethoven e Haydn – retirado do blog Música e Sociedade (<http://www.musicaesociedade.com.br/blog>).

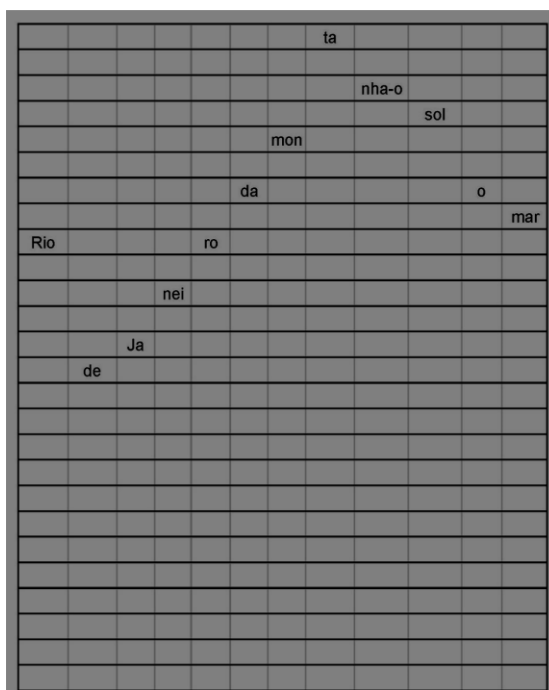
Este foi o tiro ideológico e valorativo, aliás, que saiu pela culatra. O esquema de composição e gravação da “Sinfonia do Rio de Janeiro: popular em tempo de samba” acabou por escancarar a incompatibilidade entre a ideia de progresso tradicionalmente implícita da música de concerto com o arrolamento dos atos de Tom e Billy (no total 12 atos). Na Sinfonia de Jobim e Blanco todos os traços estéticos vienenses ausentes dotaram, por outro lado, a percepção da quantidade de elementos conflitivos, entremeados pelo anseio de progresso. Então, a música tonal também pôde se inscrever na história do ocidente realçando um jogo de 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 do público uma tomada de consciência que objeta os fundamentos imperativos da noção de progresso (WISNIK, 2001: página 115).

Às contradições presentes e facilmente identificadas nos atos da Sinfonia do Rio de Janeiro, que espacialmente configuram-se como paisagens que flagram discrepâncias de desenvolvimento social e infraestrutura, está vinculada um tipo de organização dos sons que obedece em rigor a própria disposição da cidade litorânea, polarizada em diferentes Zonas urbanas pela influência que ali exerce o sistema montanhoso do Maciço da Tijuca. Essas montanhas de formação antiga e altamente intemperizadas, desgastadas, são peças de um mosaico ambiental com feições mais ou menos homogêneas denominado Domínio Morfoclimáticos dos Mares de Morros, elas cortam a cidade a partir dos eixos cardeais leste-oeste e, por isso, dispõe a cidade numa pequena área central, e outras duas grandes áreas que ficam ao sul e ao norte da cordilheira, assim, Zona Sul e Zona Norte respectivamente. Do ponto de vista material e estrutural, o período para a cidade resume-se em uma crise generalizada e de grandes proporções

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. 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 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 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. (ABREU, 1997: página 96)

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

ta - nha_ o sol o mar Rio de Ja - neiro que eu sem - pre hei de_a - mar



A citação à paisagem da montanha tanto faz denotar uma dose de pessimismo em relação ao progresso da cidade, sugerindo a volta ao idílico, quanto ajuda a disseminar a relação da

sociedade carioca com a natureza atlântica que, bem ou mal, sempre será próxima. Em alguns casos, como o caso do Rio de Janeiro, a natureza é intransponível.

[...] 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 abóboda 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. (TUAN, 1975: página 105)

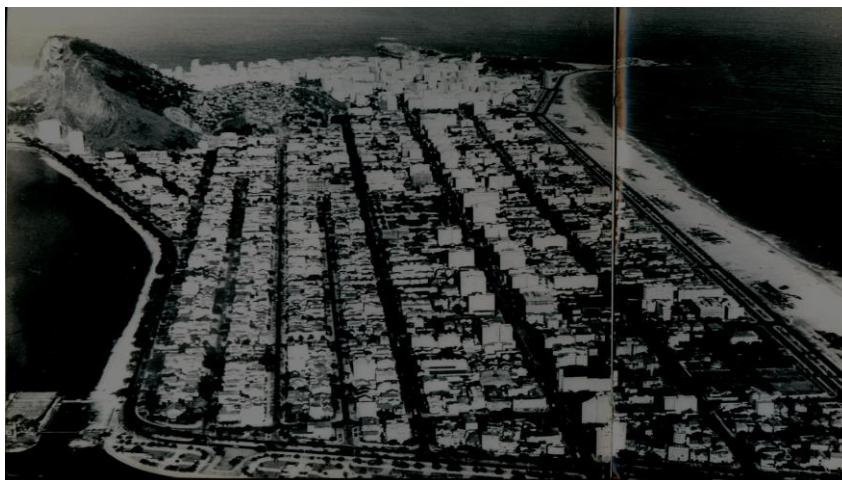
A mensagem transmitida, exercício de corroboração melódico-poética de Jobim e Billy sobre todas as coisas que, mesmo implicitamente, são desenvolvidas na Sinfonia do Rio, é de grande insatisfação, sobretudo em relação às coisas da natureza que impetuosamente a cidade vai perdendo enquanto moderniza-se. À noção de felicidade e crise civilizatória de Sigmund Freud publicada em 1929 atrela-se, neste caso, a inequívoca confirmação de que imprimir a marca humana no mundo por intermédio da truculência e do predatismo econômicos tem, como consequência psíquica e social, a angústia, bastante cristalina no momento que o contorno melódico central é tetricamente modificado.

[...] 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 ele 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. (página 32)

Curiosamente, no turbilhão de acontecimentos daquele mesmo ano de 1954, Tom e Billy compuseram uma outra música que, mais tarde, seria classificada esteticamente de “Bossa Nova”. Muito influenciado pela música de concerto europeia e seus continuadores principais, por Liszt Chopin, Ravel e Debussy, aos 18 anos Tom compôs o que considerou a vida inteira seu início enquanto compositor. Era uma valsa, que na audição que fora apresentada à professora Lúcia Branco, 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, e a praia, obviamente, de Ipanema. Justamente uma década depois, em parceria com Billy Blanco, Tom teimou em dedicar-lhe uma

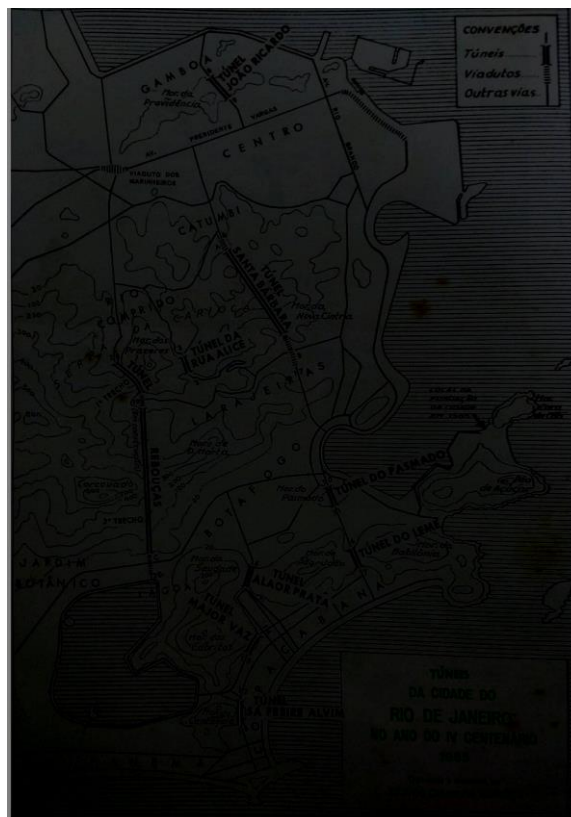
música e assim o fez. A canção, surpreendentemente, tornaria-se o seu primeiro sucesso de disco e rádio, muito mais penetrante do que todas as coisas que havia feito na Sinfonia do Rio de Janeiro. Esta canção, na verdade, foi estimulada também por uma encomenda da gravadora Continental para abrandar uma rivalidade boba entre jovens da Zona Sul em torno do jazz e clubes de preferência de audição entre Dick Farney e Lúcio Alves, exatamente os intérpretes que primeiro registraram a canção em *78 rpm*. De “Thereza da Praia” dela extrapolou um atípico espírito de otimismo que, mais tarde, seria incorporado pela turma da Bossa Nova, passando pelo crivo retumbante de *Chega de Saudade* (1958).

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 pensar que espaço imaculado é esse que, em plena crise urbana, pôde inspirar um tipo de composição extremamente solar.



Como deixa evidente a fotografia aérea acima - registro fotográfico de algum anônimo em 1958, a partir da vista que se oferece no cume do morro Dois Irmãos, a divisão geográfica entre as Zonas Sul e Oeste (CRULS: 1965) - em Ipanema a especulação imobiliária tardou a chegar e, com isso, o progresso a agrediu substancialmente menos em relação, por exemplo, à Copacabana, o bairro vizinho, porém de mais fácil acesso e bairro mais próximo da parte velha da Zona Sul e do centro da cidade.

Esse relativo atraso da modernização de Ipanema se deveu, principalmente, aos próprios problemas estruturais do Rio de Janeiro que tornaram a conexão entre Ipanema/Leblon e o resto da cidade quase impraticáveis. A sistematização logística a partir da abertura dos túneis ocorreria apenas a partir da primeira metade da década de 1960 e seriam, quase todos, inaugurados em meados da década em função da comemoração do Quarto Centenário do Rio de Janeiro.



O lado b jobiniano, feito em parceria com Billy Blanco, até agora foi pouco investigado pela historiografia, ou por causa da canonização da sua obra pós-1958, ou porque essa parte do trabalho de amálgama entre música popular e cidade esteja camuflada por uma parceria que, na verdade, findou no mesmo ano.

Por fim, fica a impressão que a partir da Sinfonia do Rio de Janeiro, Jobim encontrou um meio para inseminar sua visão de mundo, assistido por Billy, que é o meio artístico-musical, prenhe de uma ideologia que diz respeito antes de tudo a um conjunto de visões sobre a cidade, das quais a dominante e mais evidente advoga por um tipo de desenvolvimento onde natureza e sociedade podem coexistir em um equilíbrio difícil de ser mantido. Talvez, essa imagem de cidade perfeita apareça historicamente, e tenha tocado Jobim e outras testemunhas oculares, no momento em que

Ipanema era contagiada por elementos urbanos sem, contudo, deixar de ser um bairro brejeiro, provinciano e atrasado em relação aos demais bairros da Capital.

Considerações finais

À consagração de Jobim enquanto representante maior da música brasileira, especialmente da música popular carioca, devemos necessariamente associar um processo de composições que têm a relação entre homem e natureza atlântica como eixo monumental. Esse tipo de contribuição para a representação da cidade, mais tarde, fez denotar outras músicas que entraram definitivamente para o cancionário internacional, como: *Corcovado* (1960), *Samba do Avião* (1960), *Garota de Ipanema* (1962), todas classificadas com o rótulo quase sempre generalizador e pernicioso de “Bossa Nova”, pois, burguesa, branca, elitizada, jazzística, comercial. Todavia, esse repertório de consagração rápida (entre 1958-1962: o disco *Chega de Saudade* e o show na casa de concertos do *Carnegie Hall*) perde o seu sentido ideológico embrionário, presente desde a Sinfonia do Rio de Janeiro e *Thereza da Praia* (1954), evidente em função da óbvia semelhança estética entre elas as demais, que posteriormente estariam entre as canções mais gravadas da história da música no século XX. Assim, é necessário decalcar essa lacuna preñe de significados musicalmente cifrados sobre os processos de metamorfose que acometeram o Rio na sua última década de sede deliberativa do país, tanto no sentido material da cidade (como a atuação irrefreável da especulação imobiliária nas proximidades da Zona Sul), bem como simbolicamente, isto é, na tentativa de legar para a identidade do Rio algo a ver com uma comunhão equânime entre a cidade e a natureza, tal qual Ipanema pôde ser, mesmo que muito brevemente, antes que um sistema sofisticadíssimo de túneis para integração urbana atrelasse essa pequena porção imaculada da metrópole aos interesses corporativos ilimitados.

Referencial bibliográfico

- 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.**
- ARGAN, Giulio Carlo. ***História da Arte como História da cidade***; tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. ***O poder simbólico***. Rio de Janeiro: editora Difel, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. ***Balanço da bossa e outras bossas***. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- CASTRO, Ruy. ***Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova***. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**: 1º volume. Editora José Olympio, Rio de Janeiro: 1965.

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

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

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

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

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

KONG, Lily. **Popular music in Geographical Analysis**. University of Colorado, 1995

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

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

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

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

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

TUAN, Yi Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2012.

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

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.

Fontes e sites consultados

www.jobim.org

www.musicaesociedade.com.br