

A história da MPB em documentários musicais: canção, biografia e Bossa Nova

por Márcia Carvalho*

Resumo: O artigo examina as figurações da escrita da história a partir das possibilidades do gênero biográfico na narrativa audiovisual com a análise dos documentários musicais *Vinicius* (Miguel Faria Júnior, 2005) e *A música segundo Tom Jobim* (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2011). Este estudo busca discutir a importância da trilha musical como documento histórico e artístico nos retratos de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, expoentes da Bossa Nova. Esta pesquisa possui como base uma perspectiva analítica ao investigar as narrativas sobre personagens que são músicos, compositores e intérpretes da MPB, tecendo entrelaçamentos teóricos e reflexivos sobre o ato biográfico na produção de documentários, em particular em suas construções sonoras e musicais afinadas às suas pesquisas históricas.

Palavras-chave: Biografia, estudos do som, história e audiovisual, história da MPB, análise fílmica.

Abstract: The article examines the figurations of historical writing based on the biographical genre in audiovisual narrative through the analysis of two musical documentaries: Miguel Faria Jr.'s *Vinicius* (2005) and Dora Jobim and Nelson Pereira dos Santos's *A música segundo Tom Jobim* (2011). It then discusses the importance of music as a historical and artistic document in the portrayal of Bossa Nova figures Vinicius de Moraes and Tom Jobim. This research is based on an analysis of narratives about musicians, composers and performers of MPB, which interrelates theoretical and reflexive approaches about the construction of biographies in the production of documentaries, particularly regarding the way sound and musical constructs are tuned into their historical contexts.

Keywords: biography, sound studies, history and audio-visual, MPB history, film analysis.

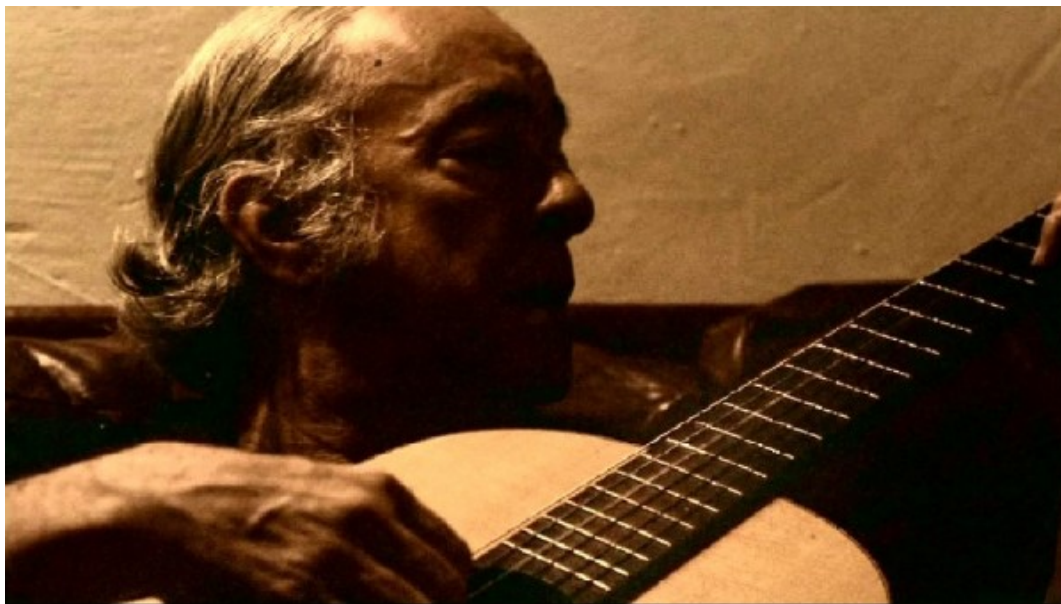
Introdução

Este artigo apresenta uma análise das formas narrativas de dois documentários: *Vinicius* (Miguel Faria Júnior, 2005) e *A música segundo Tom Jobim* (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2011). O objetivo desta análise é investigar como a história da música e seus personagens são retratados na prática de documentários biográficos, verificando a pesquisa e reconstituição histórica, a abordagem temática, o estilo, as escolhas estéticas e técnicas de produção.

Este estudo aspira, portanto, melhor compreender o uso de entrevistas e depoimentos, o resgate de diversos materiais de arquivo (músicas, filmes, vídeos, programas de televisão, fotografias, recortes de jornais, etc.), e a pesquisa histórica sobre personagens da música brasileira, que qualificam desde a seleção das fontes e a interpretação das informações nelas inscritas, até a organização e montagem dos dados sonoros e visuais, que na prática do documentário se dá a partir da elaboração narrativa, de estilo e abordagem, buscando assim contribuir com uma reflexão sobre o desafio biográfico no cinema brasileiro.

A voz da biografia: análise da narrativa de *Vinicius*

Vinicius de Moraes talvez seja mais conhecido por suas letras de canções do que por sua poesia. No entanto, tal como sua célebre afirmação, concedida em entrevista para Clarice Lispector: “Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções”, Vinicius conciliou por um bom tempo a poesia, a letra de música e sua carreira no Itamaraty, que o permitia sustentar suas mulheres e filhos. Não à toa, ganhou o apelido de “poetinha”, às vezes carinhoso, outras, pejorativo ao sugerir um poeta menor pela escolha de escrever letras de canções (Homem; La Rosa, 2013: 13-16).



Vinicius (Miguel Faria Júnior, 2005)

Para Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000), o debate sobre as origens da música urbana, sobretudo aquela produzida e canalizada para o consumo na cidade do Rio de Janeiro, se intensificou nos anos 30, num momento em que o nacional e o popular eram categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência. Foi neste período, em 1928, com Haroldo Tapajós que Vinicius compôs sua primeira música, “Loira ou morena”, gravada em 1932, um ano antes da sua iniciação literária com *Caminhos para Distância*, de 1933 (Sant’Anna, 2004: 41). Mas foi com “Se todos fossem iguais a você”, primeira parceria da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes, canção feita para a peça *Orfeu da Conceição*, que Vinicius entrou para a história cultural do Brasil. A peça foi um marco para o teatro brasileiro e projetou a dupla internacionalmente (Homem; La Rosa, 2013).¹

¹ *Orfeu da Conceição* estreou em 25 de janeiro de 1956 no Teatro Nacional do Rio de Janeiro com músicas de Tom Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. A história baseava-se na tragédia grega do mito de Orfeu, músico da Trácia que, com sua lira, tinha o poder de encantar os animais e criar comunhão entre o homem e a natureza. A peça, ao ser adaptada para a favela carioca, aposta nas associações com o carnaval e as belezas naturais do Rio de Janeiro. Além da peça de teatro, *Orfeu da Conceição* virou filme, *Orfeu do Carnaval* (1959), dirigido pelo francês Marcel Camus.

Segundo Jairo Severiano (2008: 329) usava-se, desde os anos 30, o termo “bossa nova” para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa. O trio João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim consagraram o novo estilo, a maneira de tocar, harmonizar e cantar a composição, demonstrado no primeiro LP de João Gilberto, intitulado *Chega de saudade* (canção-título de Vinicius de Moraes e Tom Jobim), álbum que Tom Jobim participa também como diretor musical, arranjador e pianista. Assim se fez o movimento bossa nova, considerado a primeira reviravolta musical criada a partir da canção popular, entre os anos 1958 a 1963.

O novo estilo de canção e de artista se consagrou pelos personagens Tom Jobim e João Gilberto, acompanhados por Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Nara Leão. Para Luiz Tatit (2004), no domínio da interpretação, a bossa nova representou a mudança da modulação da potência da voz do pulmão e das cordas vocais para o microfone, amplificador e equalizador de frequências, conquistando a atenção do ouvinte pelas sutilezas da palavra cantada e da voz. A Bossa Nova também marcou o surgimento de outro pensamento musical, voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional como o jazz e o pop.

Zuza Homem de Mello afirmou que “em nenhum outro período equivalente compôs-se, cantou-se, tocou-se, gravou-se e ouviu-se tanta música inédita”, e esta imensa produção impulsionou o sucesso internacional, ainda segundo o produtor musical “não foi um artista brasileiro que fez sucesso, foi o nosso ritmo” (Mello, 2008: 11).

As canções de Vinicius de Moraes transitam por diferentes décadas, trazendo sua trajetória musical para as telas do cinema brasileiro e internacional. Vinicius fez parceria com Pixinguinha para a composição da trilha musical do

filme *Sol sobre a lama* (Alex Viary, 1962), inspirou roteiros de filmes como *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1968), *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1984) e *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), com direção musical de Caetano Veloso, entre outros.

Vinicius de Moraes não foi apenas poeta e antes de dedicar-se por inteiro à música foi crítico de cinema,² cronista de jornais e funcionário público exercendo a função de diplomata pelo Itamaraty. As constantes viagens para o exterior não o impediram de garantir uma ampla produção musical vivenciando importantes momentos políticos no Brasil.

Vinicius de Moraes nasceu em 1913 e morreu em 1980. Morou a maior parte da vida no Rio de Janeiro e alguns anos em Los Angeles, Paris, Montevidéu e Roma, atravessando duas guerras mundiais. Não foi um poeta social e, muitas vezes, foi acusado por isso. Entretanto, estudou literatura na Inglaterra e produziu textos de gama variada de direções e estilos. Segundo o poeta e pesquisador Affonso Romano de Sant'Anna:

Fez a "Quinta Elegia" com versos de vanguarda imitando os telhados das casas do bairro londrino de Chelsea e misturando português com inglês; fez versos dentro da métrica e dicção populares como "Operário em construção"; os seus primeiros poemas são neo-simbolistas, e, ao meio da obra, faz um Livro de Sonetos num estilo clássico-romântico. Em música todos os gêneros e ritmos: aí estão os sambas afro-brasileiros (ou afro-baianos) compostos com Baden Powell ("Canto de Ossanha", 1966 e "Berimbau", 1964); as marchas ranchos como "Marcha de Quarta-Feira de Cinzas", 1964, com Carlos Lyra, as canções-recitativos como o "Samba da Benção", 1964, e as canções e sambas compostos com Tom Jobim. Mas, ainda, que seus textos retratem tanto o falar

² Vinicius de Moraes foi crítico de cinema nos jornais *A Manhã* (1941), no Suplemento Literário de *O Jornal* (1944), *Última Hora* (1951) e outros. Curiosamente, o letrista escreveu crônicas sobre cinema que proclamavam seu gosto pelo cinema mudo, como se pode ler em *O cinema dos meus olhos* (1991).

moderninho de Ipanema e o coloquial carioca, aí permanece sempre um tom “literário” indisfarçável que estava em “Poema dos Olhos da Amada” (1954), que faz parte tanto de seus discos como de sua Antologia Poética (Sant’Anna, 2004: 41).

Vinicius criou ao longo da vida imensa produção de poemas, crônicas, ensaios, peças de teatro, ficção e letras de canções. Tornou-se um dos personagens mais importantes da história da MPB, sendo letrista de econômicas palavras centradas no verbo e no substantivo, utilizando-se de vocabulário reduzido e simples, em versos curtos que reforçam o jogo sonoro estruturalmente ligado ao ritmo e à melodia (Sant’Anna, 2004: 42-43).

Vinicius de Moraes foi, sobretudo, um letrista – como já declarou Tom Jobim, Vinicius conhecia “a música da palavra” (Ferraz, 2008: 49). O poeta compôs com Tom Jobim, Baden Powell, Carlos Lyra (que diferente da maior parte dos jovens da Bossa Nova, tinha preocupações e militância políticas, sendo um dos fundadores do CPC, Centro Popular de Cultura, e filiado ao PCB, Partido Comunista Brasileiro), Pixinguinha, Adoniran Barbosa, Ary Barroso, Edu Lobo, Antonio Maria, Chico Buarque e Toquinho. Como já escreveu José Castello (1991: 13): “a lista é longa e à primeira vista ameaçadora, porque reúne imensa disparidade de temperamentos, estilos, classes sociais, humores, gerações”.

A realização do documentário *Vinicius* contou com total apoio da família, o que evidentemente produz um impacto na narrativa do documentário, com sua adesão afetiva como linha interpretativa da história do personagem.³ Susana Moraes queria fazer um filme sobre o pai. Desse modo, tornou-se coprodutora e liberou o acesso a todas as fotografias, textos, documentos e imagens de arquivo familiar. A partir de conversas com as filhas de Vinicius, Miguel Faria

³ Vários outros documentários surgem da memória dos familiares, carregados de emoção, nostalgia, saudade e subjetividades que determinam a construção da narrativa sobre os personagens, misturando o público e o privado, comprometendo a leitura sobre a obra do biografado.

Jr., que foi casado com Susana, opta pela produção de uma cinebiografia bastante íntima, reveladora da proximidade entre biógrafo e biografado, mas sem cair em ressentimentos causados pela inconstante e desregrada vida do personagem protagonista.

As transformações políticas e culturais do país, principalmente os novos rumos da sociedade em termos de comportamento e espaço urbano, são retratadas no filme em cenas e fotos da cidade do Rio de Janeiro. Um importante capítulo da história da MPB é abordado no documentário pela voz que canta, conta e recita os versos do poeta.

O filme começa e termina contextualizando espacialmente a vida do personagem retratado, com cenas de Ipanema e uma carta a Vinicius, escrita pelo cronista Rubem Braga e narrada pelo ator Ricardo Blat, já imprimindo o tom saudosista e colocando em pauta a representativa relação do poeta com a beleza da natureza e da mulher carioca.

Na abertura do filme, as cenas do mar e da praia do Rio de Janeiro são articuladas com a canção “Se todos fossem iguais a você”, primeira parceria da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes, interpretada por Renato Braz. O documentário, então, revela um camarim onde os atores Camila Morgado e Ricardo Blat declamam um poema acompanhados por um violão ao fundo. Os atores puxam a cortina e a câmera revela o violonista Yamandú Costa, em um palco de uma boate recriada para reconstruir a memória dos anos 50, interpretando “Valsa de Eurídice”. A atriz entra no palco e explica a música, tema da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinicius de Moraes, e começa a narrar sua biografia pelo seu nascimento no Rio de Janeiro em 1913. A narradora sai de cena, mas sua narração em voz *off* acompanha fotos e imagens do Rio antigo, destacando a relação dos dados biográficos do personagem com as transformações ocorridas na cidade ao longo dos anos.

Assim, o documentário enfatiza a ideia dos bastidores colocando o palco como espaço para a encenação da vida e da obra de Vinícius de Moraes. A narrativa do filme se estrutura com a edição de encenações conduzidas pelos atores Ricardo Blat e Camila Morgado, que relatam passagens da vida de Vinicius de Moraes e interpretam cartas e poemas, como o “Soneto de Fidelidade”. Essa moldura em tom ficcional é responsável pela condução narrativa recheada com vários números musicais que apresentam algumas de suas canções síntese em registros desiguais, da técnica apurada de Mônica Salmaso para interpretar “Insensatez” (parceria com Tom Jobim) à descontração popularesca de Zeca Pagodinho para cantar “Pra que chorar” (parceria com Baden Powell). A escolha dos intérpretes evidencia a ideia de revisitar a obra de Vinicius através de uma nova geração em busca de novos públicos.

A abordagem da narrativa do documentário é contar a vida de Vinicius de Moraes através de suas canções e poesias, optando pela convenção da narração *off* e da entrevista para apresentar o personagem ainda pela memória de familiares, amigos e parceiros. Os afetos e a subjetividade tornam o documentário saudosista, principalmente quando edita trechos de depoimentos e imagens de arquivo do próprio personagem, entre as inúmeras histórias sobre o poeta.

Os vários depoimentos possuem um tom de “causos”, mesmo na voz do próprio Vinicius, e com as entrevistas contemporâneas filmadas como se fossem de casa, quando o elenco de entrevistados revira a memória para revelar as características da personalidade e do comportamento do poeta, e suas relações de amizade, amores e parcerias musicais. Os depoimentos foram, portanto, gravados como uma conversa bem-humorada e emocionada entre amigos. O documentário contou com os testemunhos sobre Vinicius de Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Carlinhos Vergueiro, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Francis Hime, Georgiana de Moraes,

Gilberto Gil, Luciana de Moraes, Maria Bethânia, Maria de Moraes, Miúcha, Susana Moraes, Tônia Carrero e Toquinho.

Ao analisar este tratamento do documentário chama atenção uma grande valorização da história oral. O depoimento oral pontua e tangencia assuntos como índices testemunhais dos envolvidos, construindo um mosaico temático pelas vozes que falam, cantam, narram ou deixam escapar outras qualidades e significados a partir de sua entoação.

Assim, a voz ultrapassa a palavra, não está limitada apenas ao que é dito verbalmente, mas abrange vários mecanismos que o diretor dispõe para apresentar seu argumento, transmitir um ponto de vista, ressignificar o passado, exprimir sentimentos e interpretações, na consolidação de diferentes modos de representação.

Além disso, as imagens visuais não contribuem muito para a construção da biografia, parece que sem elas a apresentação do personagem a partir dos depoimentos e de sua música permanece. É como se estivéssemos escutando um documentário para rádio. Assim como tantos outros documentários biográficos sobre músicos, *Vinicius* perpetua a ideia do corte do documentário a partir da voz, paradoxo da edição atenta à trilha sonora, que coloca as imagens como complementares, muitas vezes libertando os olhos com a construção do discurso calcado no som, principalmente com a palavra através da voz, como já apontou Michel Chion (2008: 139).

Os usos do recurso da entrevista e da montagem de material de arquivo são os principais pontos de sustentação da estrutura discursiva do documentário. Entretanto, mesmo sob o risco do encadeamento dos relatos orais da memória e da saudade dos depoentes, o filme consegue reunir materiais de arquivo que documentam a história do poeta e, com ela, a história da música popular no

Brasil e seu contexto cronológico. Para isso, o documentário utiliza-se da alternância entre narrações em *off* sobre cenas e fotos de arquivo, gravações nas quais aparece o próprio Vinicius e outros intérpretes, depoimentos de amigos e familiares, declamações de poesias pelos atores, interpretações musicais na boate reconstituída, leitura de poesias e interpretação de músicas pelos amigos e parceiros entrevistados.

Uma leitura da história do Brasil é evocada dentro do filme pelas imagens de arquivo, como em cenas de manifestações contra a ditadura militar dos anos 60, período também de transformação na canção brasileira e nas letras e parcerias de Vinicius de Moraes, e a irreverência presente nas praias e a revolução nos costumes dos anos 70, em sua vida em Salvador até a maratona de shows realizados ao lado de Toquinho, quando Vinicius já começava a dar sinais de cansaço e envelhecimento.

O documentário se apropria de várias imagens existentes ao mostrar trechos de outros documentários sobre o poeta, como o francês *Les carnets Brésiliens* (Pierre Kast, 1966), feito para televisão e realizado no Brasil em 1963, em que Vinicius interpreta "Canto de Ossanha". Outra fonte audiovisual é o média-metragem de sua filha, *Vinicius de Moraes: Um rapaz de família* (Susana Moraes, 1980), com cenas da intimidade do poeta. Além destes, utiliza-se imagens do filme *Pista de grama* (Haroldo Costa, 1958), no qual João Gilberto acompanha ao violão Elizete Cardoso ao cantar "Eu não existo sem você".

Os encontros com os parceiros são elementos importantes para a narrativa cronológica e seleção musical, revelados com arquivos de performances no palco em shows, o início do trabalho de cancionista ao lado de Tom Jobim, a força da voz colada no ritmo dos afro-sambas de Baden Powell, ou mesmo as novas interpretações da parceria com Carlos Lyra com "Coisa mais linda", na voz de Mariana Moraes, e "Pau-de-arara", na voz de Sérgio Cassiano e, ainda,

“Vida tem sempre razão”, composição em parceria com Toquinho, na voz de Mart'nália.

Além da obra do artista, o filme também apresenta a sua vida privada ao falar de seus amores e de seus nove casamentos. O documentário, portanto, expõe um pouco os sentimentos das filhas Susana, Georgiana, Luciana e Maria de Moraes sobre o lado controverso do pai em relação às mulheres, contando o sofrimento dos vários casamentos, das paixões e desamores. Discute a felicidade, a visão política sobre o Brasil e o comportamento boêmio do poeta em relatos e opiniões. Assim como os relacionamentos amorosos e de amizade, o uísque ganha destaque nos depoimentos, imagens e histórias.

Para a escrita da biografia de Vinicius de Moraes a narrativa mistura e investiga as relações da vida privada e a pública, a história do indivíduo e sua obra. Alternando as interpretações de sua obra poética, dos versos, letras e melodias, com sua trajetória de vida pessoal composta pelos elementos da bebida, as várias paixões e casamentos, os laços de amizade, os desafios da emoção e da sensibilidade para a elaboração do texto poético e a procura de novos e jovens parceiros para a continuidade da composição de suas canções.

Nesse sentido, não existiria melhor forma de narrar à vida de Vinicius de Moraes do que por diferentes vozes que cantam e declamam os seus versos, enfatizando a memória desvelada pela voz. Com uma biografia autorizada pela família, o filme Vinicius resgata pela memória oral um tempo e uma experiência sociocultural que extrapola a vida do personagem biografado. O diretor consegue narrar um pouco a biografia de Vinicius de Moraes com certo clima de boemia, saudando os encontros com amigos e o espírito inquieto característicos do estilo de vida do biografado.

Assim, o documentário *Vinicius* inaugurou a moda da produção de documentários musicais biográficos sobre personagens da MPB, com extensa acolhida da crítica e público. Entretanto, o filme inicia também uma forte tendência de produção e consumo de “enquadramentos da memória” através de um “filme-testemunho”, como já discutiu Pollak:

Se o controle da memória se estende aqui à escolha de testemunhas autorizadas, ele é efetuado nas organizações mais formais pelo acesso dos pesquisadores aos arquivos e pelo emprego de “historiadores da casa”. Além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas, etc. (Pollak, 1989: 10).

A memória é, dessa forma, guardada com base em referências e recordações pessoais. No entanto, sem desvalorizar a importância e o encantamento da memória oral que se registra e edita na produção do documentário, podem-se indagar várias contradições, limites e tensões permeadas pelo afeto e a subjetividade na construção da narrativa e no trabalho de pesquisa e conhecimento histórico.

Na construção deste retrato na forma de filme, o diretor escolheu deixar a análise de lado, sem percurso crítico sobre a obra e suas fontes, privilegiando a fluidez da narrativa e os sabores da intimidade a partir da apropriação das imagens domésticas do biografado e das conversas com seus amigos e familiares.

Toda a sua trajetória é tratada no filme, desde o percurso de poeta moderno que, segundo depoimento de Antônio Candido, possuía perfeição formal para falar do cotidiano, os seus textos como dramaturgo, o trabalho e as viagens como diplomata, o ofício de crítico de cinema e cronista e, principalmente, os seus cantos e composições impulsionados pela paixão pela vida boemia e

pelas mulheres. O personagem surge como mito de um tempo por sua inquietude e sedução em versos e atitudes. Sempre bem acompanhado, Vinicius iniciou sua obra musical com canções sentimentais ao lado de Tom Jobim, passou pela reviravolta do candomblé, com a música de capoeira de Baden Powell, mergulhou na melancolia ao lado de Carlos Lyra e, em fase derradeira, fez o resgate de sua obra e despedida dos palcos ao lado de Toquinho.

Este estilo narrativo do filme evidencia a necessidade de um debate sobre o lugar da biografia como possibilidade de uma escrita da História. Neste caso específico, trata-se de discutir os limites e potencialidades da narrativa biográfica sobre Vinicius de Moraes em relação à escrita da história da MPB. O filme constitui (assim como os livros e a história oral) uma forma interessante e válida para se representar o passado, suscitando com isso novos modos de se refletir sobre sua forma narrativa e pesquisa histórica.

O discurso, nesse caso, não tem função de prova explicativa e objetiva. No entanto, o discurso busca mostrar os músicos (e o compositor célebre) como testemunhas, como reflexos, como reveladores de uma época e de sua produção musical. A biografia não se apresenta como a história de um indivíduo isolado, e sim como a história de uma época vista através de um indivíduo e de um grupo de indivíduos.

Este documentário biográfico também revela a falsa oposição entre indivíduo e sociedade, quando afirma que o indivíduo não vive só – dado que a história do biografado é narrada “numa rede de relações sociais diversificadas”. Assim, como já analisou Del Priore (2009: 10), “a biografia permite uma abordagem histórica” assumindo a legitimidade do “fatiamento da história”.

Pensando nisso, talvez seja possível afirmar que o documentário conta uma história da MPB a partir da história de pessoas, de seus intérpretes e compositores. Pelas vozes em cena, as canções mais conhecidas e as raras imagens de arquivo de cunho doméstico, o filme constrói um retrato de Vinicius de Moraes nos enlaces da trajetória de sua vida pública e privada, nos encontros e desencontros entre história e biografia.

A música da biografia: análise da narrativa de *A música segundo Tom Jobim*⁴

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu em 25 de janeiro de 1927, no Rio de Janeiro, e faleceu em 1994, em Nova York. O músico começou sua carreira profissional como pianista em 1951. Segundo Jairo Severiano (2008: 300), Tom Jobim tocou na Rádio Clube e em casas noturnas de Copacabana. Em 1953, gravou sua primeira canção, “Incerteza”, uma parceria com Newton Mendonça, mas o primeiro sucesso aconteceu no ano seguinte com “Teresa da Praia” e o álbum *Sinfonia do Rio de Janeiro*, em parceria com Billy Blanco (1924-2011). Na canção, nota-se a leveza da letra e muitos dos elementos que iriam caracterizar o gênero Bossa Nova.

A obra de Tom Jobim resgata os temas da modernidade, brasilidade e da natureza, principalmente das paisagens do Rio de Janeiro e da Mata Atlântica. Assim como Villa-Lobos, Jobim conhecia a música de concerto tanto quanto as canções dos compositores populares da primeira metade do século XX, o que lhe proporcionou uma experiência importante para o desenvolvimento de sua carreira como compositor e arranjador.

⁴ A primeira versão desta análise foi publicada em “A biografia cantada do filme *A música segundo Tom Jobim*”, no livro organizado por José Francisco Serafim e Guilherme Maia, *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos* (CARVALHO, 2015b).



A música segundo Tom Jobim (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2011)

O encontro de Tom Jobim com Vinicius de Moraes impulsionou grande impacto para o ambiente de música popular da época, segundo a biografia de Sérgio Cabral:

Tom foi chamado à mesa e ouviu de Vinicius uma longa explicação sobre o *Orfeu da Conceição*, uma história grega adaptada aos morros cariocas e que teria um elenco todo formado de mulheres e homens negros. Jobim (...) só teve uma pergunta a fazer a Vinicius: “Tem um dinheirinho nisso?”, o suficiente para ser advertido por Lúcio Rangel: “Como é que você tem coragem de falar em dinheiro, numa hora dessas, com o poeta?” (Cabral, 1997: 102).

Como já comentado anteriormente, a parceria de Vinicius de Moraes e Tom Jobim se iniciou com o espetáculo teatral *Orfeu da Conceição*, pontuado por

temas incidentais compostos por Tom e canções da dupla, que aliavam o conhecimento de teoria musical de Tom e a poesia moderna de Vinicius. Também fizeram sucesso as canções do álbum *Canção do amor demais* (1958), de Elizete Cardoso, no qual Tom Jobim foi responsável pelos arranjos, regência e piano, atribuindo um tratamento orquestral para o disco.

De 1963 a 1994, a vida de Tom Jobim dividiu-se entre o Brasil e os Estados Unidos, com a realização de shows e discos. Segundo pesquisa de Jairo Severiano (2008: 342), neste período, Jobim “compôs cento e poucas músicas, que, somadas às que fizera antes, perfazem aproximadamente 230 composições gravadas”. Entre os álbuns mais festejados destacam-se as muitas parcerias e encontros de Tom Jobim com músicos do Brasil e do mundo, como em *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* (1967), *Elis & Tom* (1974) e *Miúcha e Antônio Carlos Jobim* (1977), entre outros.

A historiografia básica produzida sobre a Bossa Nova inclui as trajetórias de Vinicius de Moraes e de Tom Jobim, ao lado de João Gilberto, para evidenciar como o gênero musical ganhou a caracterização primordial de modernizar a música popular brasileira. Dessa historiografia, destacam-se os ensaios biográficos de Ruy Castro (1999; 2001) e Sérgio Cabral (1997), que repercutem a análise de Tom Jobim como um compositor moderno e eminentemente bossanovista, com seus arranjos eruditos para letras leves da canção popular.

Entretanto, a Bossa Nova nunca foi unanimidade, e o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão confirmou-se ainda nos anos 60 como um dos críticos mais contundentes do gênero e da produção musical de Tom Jobim, além de fomentador de inúmeras polêmicas com as vanguardas concretista e tropicalista. Os livros de Tinhorão possuem um tom crítico bastante provocativo e focam a análise da falta de autenticidade da Bossa Nova, com seus traços de estrangeirismos. Neste sentido, para o jornalista, Tom Jobim possuía uma obra

musical afastada dos referenciais da “brasilidade”, que se enraizava na produção musical das classes sociais mais populares.⁵

O documentário *A música segundo Tom Jobim* é uma produção singular no seu contexto histórico de produção. O filme retrata o músico a partir de sua obra musical, sem recorrer a depoimentos, entrevistas ou narração, apostando na compilação de um vasto material de arquivo com várias performances musicais que interpretam as canções do maestro Antônio Carlos Jobim.

Trata-se de uma produção de colagem que conta a história de Tom Jobim como músico. O seu retrato é construído através de suas canções como “Garota de Ipanema”, “Águas de março”, “Corcovado”, “Dindi”, “Luiza”, “Insensatez”, entre outras canções consagradas ao Rio de Janeiro, às mulheres e à natureza. Para mostrar a música, o documentário resgata as interpretações e performances de Gal Costa, Elizeth Cardoso, Jean Sablon, Agostinho dos Santos, Pierre Barouh, Alaíde Costa, Henri Salvador, Gary Burton, Silvia Telles, Gerry Mulligan, Ella Fitzgerald, Sammy Davis Jr, Judy Garland, Vinicius de Moraes, Errol Garner, Pat Herve, Elis Regina, Adriana Calcanhoto, Nara Leão, Maysa, Fernanda Takai, Nana Caymmi, Diana Krall, Oscar Peterson, Sarah Vaughan, Cybele e Cynara, Carlinhos Brown, Jane Monheit, Stacey Kent, Birgit Brüel, Milton Nascimento, Lisa Ono, Paulo Jobim, Miúcha, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Paulinho da Viola, entre outros.

A música segundo Tom Jobim é mesmo musical. A montagem deste documentário se constrói na colagem de performances musicais, quando por meio de várias versões e regravações de canções identifica-se o sucesso

⁵ Com o passar dos anos, Tinhorão desenvolveu uma obra importante e pioneira no estudo da música popular brasileira, com a incorporação de grande número de fontes primárias, tanto documentais como sonoras, reunindo um importante acervo de discos, partituras, periódicos, livros e fotos, hoje disponíveis no Instituto Moreira Salles.

internacional e a dimensão de como a música de Tom Jobim se espalhou pelo mundo ao longo de sua trajetória de vida. Dessa maneira, o ponto de corte do documentário está na música, na montagem de uma programação musical ou seleção de um elenco de músicas e/ou canções devidamente articuladas para cumprir um modo de representação do percurso da obra artística de Tom Jobim. O resultado desta proposta evidencia uma montagem quase radiofônica em sua estrutura, mas audiovisual pelas suas performances em vídeo.

O filme também apresenta recursos narrativos visuais importantes quando destaca logo em sua abertura imagens de fotos que revelam o Rio de Janeiro e sua época, ainda em preto e branco – do acervo fotográfico do documentarista Jean Manzon (Sadler, 2012: 158) –, iniciando o filme também pelo começo da carreira do músico, com a fotografia de Newton Mendonça, seu primeiro grande parceiro e amigo desde a adolescência, seguido de retratos de ordem íntima com os registros de sua família, recurso ainda utilizado em outros trechos do filme, sem caracterizar um uso de divisão cronológica.

O roteiro é dividido em três grandes temas: o Rio de Janeiro, mulheres (musas) e natureza, que são cantados nas músicas de Tom Jobim e apresentados com rico material de arquivo, do acervo da família e principalmente de diversos acervos de televisão, com imagens da TV Cultura, Rede Globo, Bandeirantes, RAI, BBC, NHK e outras. Além disso, observa-se o uso do Youtube, ferramenta bem conhecida de compartilhamento de vídeos pela Internet, adorada pelos novos realizadores e estudantes como fonte primordial de pesquisa, nem sempre confiável já que permite que qualquer usuário coloque um vídeo, original ou editado, quase sempre sem respeitar os direitos autorais.

Na composição deste mosaico antropofágico, os diretores demonstram que a informação é musical, oposta à inflação verbal da prática das entrevistas e depoimentos. Com isso, a proposta estética se torna bem afinada ao próprio

pensamento circular da obra de Tom Jobim, de suas conhecidas travessuras no processo de mistura, assimilação e reinvenção na composição musical, sob influência da música estrangeira, como a adoção dos acordes dissonantes largamente empregados nos improvisos do jazz norte-americano ou seu vasto conhecimento da história da música erudita, como já foi analisado por Cacá Machado:

Regravar, reinterpretar, assim como reutilizar fragmentos melódicos, rítmicos e harmônicos de um tema em outro, são constantes na obra de Tom Jobim. São também indicativos de uma característica de personalidade e musicalidade: o pensamento circular. Em cada giro, Tom traz uma nova experiência (Machado, 2008: 51).

Vale lembrar ainda a importância de Tom Jobim para a Bossa Nova e seu jeito novo e engenhoso de fazer música. Segundo Frederico Coelho e Daniel Caetano:

A música, como se sabe, é a única das artes que dispensa o uso de ícones, personagens e falas; a música se faz através do som, não importando se este som ganha algum sentido inteligível. A música, portanto, depende de uma relação puramente estética – e qualquer discussão moral e ética surge de contextos externos a ela (...). Para vivenciar a experiência musical, basta ouvir com atenção e sensibilidade (Coelho; Caetano, 2011: 12)

Nesse sentido, o mosaico musical do documentário parece provar uma total sintonia entre forma narrativa e o próprio entendimento da linguagem musical de Tom Jobim. Segundo Nelson Pereira dos Santos (Sadler, 2012: 158), os direitos autorais, de propriedade e de reprodução representam a parte mais cara do documentário, algo em torno de 70% do orçamento total. No entanto, mesmo com a importância dada ao material de arquivo coletado, o filme não apresenta os créditos das performances musicais. Assim, não indica os títulos

das canções, quem são os seus intérpretes ou qualquer referência da fonte do material resgatado, o que é prática convencional de produção na televisão.

Esta escolha de direção talvez incomode a maioria dos espectadores que se assustam com a liberdade e com o desafio de uma postura ativa no reconhecimento das imagens, de seus intérpretes e canções, aguçando a curiosidade, memória e sensibilidade tal como a percepção musical, que muitas vezes não carece de palavras e nomes.

Dessa maneira, o documentário deixa fluir, sem interferência, o efeito encantatório e sedutor da música, constituindo-se de um filme para se ver e cantar – o que muito se nota, mesmo nas salas de cinema. Do mesmo modo, a estética proposta abandona a ancoragem do “eu” na narrativa, sem fabricação de herói, tipo ou exaltação da personalidade, e de qualquer apresentação informativa do personagem e de sua vida para construir uma biografia musical.

A música segundo Tom Jobim é uma biografia de uma vida artística, é um documentário que revela o músico pela sua música e não pelo seu cotidiano e sua intimidade da vida privada. Não é à toa que o filme se inicia e termina com aplausos para Tom Jobim, os quais podem ser estendidos para Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, por colocarem a música como protagonista de um documentário musical.

Ao analisar o filme evidencia-se que contar uma história de vida é pesquisar e se apropriar de memórias, registros, imagens, músicas. Como se sabe, a obra do maestro Tom Jobim já foi estudada e dissecada por diversos livros, artigos e biografias, tanto escritas quanto audiovisuais (cinema e televisão).⁶ No entanto,

⁶ O próprio diretor Nelson Pereira dos Santos já havia realizado filmes sobre Tom Jobim, como *Tom Jobim, um homem iluminado*, baseado no livro de Helena Jobim (1996) e o especial para a TV Manchete, com entrevistas com o músico, com o mesmo título *A música segundo Tom Jobim* (1984). Também produziu *A luz de Tom* (2012), com mais um retrato do maestro através

o documentário pretende-se musical, e parece se associar à ideia de Walter Benjamin, em sua afirmação que discute que articular historicamente o passado não significa necessariamente conhecê-lo como ele de fato foi, mas sim apropriar-se de reminiscências (Benjamin, 1994: 224). Assim, o documentário reconstrói uma experiência vivida com nova forma de narratividade que nasce da obra musical em questão.

O filme *A música segundo Tom Jobim* evidencia uma forma de apresentar uma biografia que não é didática, informativa e calcada na palavra falada, e sim focada na palavra cantada, na música cantada de Tom Jobim. O filme traz um resultado original em sua estrutura e abordagem, como também na maneira como desafia o espectador em sua recepção.

Afinal, o documentário convida o espectador a escutar a obra de Tom Jobim com o corpo, maneira de se ouvir música já classificada por J. J. Moraes (1991). Esta maneira de ouvir música permite sentir na pele a vibração do dado sonoro, de cada voz que canta Jobim à sua maneira, com diferentes interpretações e línguas. Característica esta que evidencia como o documentário sobre personagens da história da música pode surpreender o espectador com uma nova relação entre imagem e som, instigando novas percepções para a trilha musical de cinema.

Considerações Finais

A partir da análise dos documentários *Vinicius* e *A música segundo Tom Jobim*, pode-se demonstrar como a história da música popular brasileira ultrapassa

dos relatos de três olhares femininos: o da irmã Helena Jobim, e das ex-mulheres Thereza Hermann e Ana Lontra Jobim. Outras produções de destaque são *Tom e a Bossa Nova* (Walter Salles Jr., 1993) e *A casa de Tom – Mundo, Monde, Mondo* (Ana Jobim, 2008).

formas de representação convencionais, lançando novos desafios para a leitura e a escrita de sua história por meio da prática biográfica no cinema.

Estes filmes exibem metodologias narrativas que investigam a história e a música com novas articulações entre a memória e a reconstituição do percurso de um músico. Os documentários contam uma história da MPB a partir da história das pessoas responsáveis pela criação das músicas.

O retrato a partir da obra musical, a entrevista, os materiais de arquivo que ilustram o passado, o processo de construção das lembranças dos sujeitos são questões centrais no debate sobre a memória e a história na produção de narrativas biográficas audiovisuais. Contudo, as biografias destes documentários representam, interpretam e recriam os personagens a partir de abordagens estilísticas nem sempre atentas às fontes de pesquisa histórica.

Percebe-se, portanto, que estes filmes carregam características similares a vários recentes documentários sobre músicos da MPB, projetando-se como novos lugares de produção de discurso sobre a história da música popular, nos quais a memória musical está problematicamente delimitada pelos “enquadramentos da memória” (expressão cunhada por Pollak, 1989) dos seus personagens.

Nesse sentido, pode-se discutir o documentário biográfico como fonte do conhecimento histórico e como agente desta escrita da história. Afinal, o documentário, apesar de não trabalhar os retratos biográficos com rigor histórico, é capaz de resgatar, preservar, conservar, registrar e arquivar algo da memória social que ficará para o futuro.

Bibliografia

Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Cabral, Sérgio (1997). *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar.

- Carvalho, Márcia (2015a). "O som do retrato: análise de narrativas biográficas em documentários musicais brasileiros". Relatório (Pós-doutorado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- _____ (2015b). "A biografia cantada do filme *A música segundo Tom Jobim*" em José Francisco Serafim e Guilherme Maia (orgs). *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 121-132.
- Castro, Ruy (1999). *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2001). *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chion, Michel (2008). *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Coelho, Frederico e Daniel Caetano (orgs.) (2011). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Ferraz, Eucanaã (2008). *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha.
- Homem, Wagner e Luiz Roberto Oliveira (2012). *Histórias de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya.
- Homem, Wagner e Bruno de La Rosa (2013). *Histórias de canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya.
- Jobim, Helena (1996). *Antonio Carlos Jobim: Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Machado, Cacá (2008). *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- Mello, Zuza Homem (2008). *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Moraes, J.J. (1991). *O que é música*. São Paulo: Brasiliense.
- Moraes, Vinicius de (1991a). *Livro de Letras*. Texto José Castello. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (1991b). *O cinema dos meus olhos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira.
- Napolitano, Marcos e Maria Clara Wasserman (2000). "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira" em *Revista Brasileira de História*, 20/39. São Paulo: ANPUH / Humanitas / FAPESP, p. 167-190.
- Priore, Mary Del (2009). "Biografia: quando o indivíduo encontra a história" em *Topoi Revista de História*, v. 10, n. 19. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 7-16.
- Pollak, Michael (1989). "Memória, esquecimento, silêncio" em *Revista Estudos Históricos*, v.2, n.3: Rio de Janeiro, p. 3-15.
- Sadlier, Darlene J. (2012). *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas: Papirus.

Sant'Anna, Affonso Romano de (2004). *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Landmark.

Severiano, Jairo (2008). *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: 34.

Tatit, Luiz (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Tinhorão, José Ramos (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34.

_____ (1997). *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: 34.

Filmografia

Casa de Tom – Mundo, Monde, Mondo, A. (Ana Jobim, 2008).

Eu sei que vou te amar (Arnaldo Jabor, 1984).

Garota de Ipanema (Leon Hirszman, 1967).

Les carnets Brésiliens (Pierre Kast, 1966).

Luz de Tom, A. (Nelson Pereira dos Santos, 2012).

Música segundo Tom Jobim, A. (Nelson Pereira dos Santos, 1996).

Música segundo Tom Jobim, A. (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2011).

Orfeu do Carnaval (Marcel Camus, 1959).

Orfeu (Carlos Diegues, 1999).

Pista de grama (Haroldo Costa, 1958).

Sol sobre a lama (Alex Viany, 1962).

Tom e a Bossa Nova (Walter Salles Jr., 1993).

Tom Jobim, um Homem Iluminado. (Nelson Pereira dos Santos, 1996).

Vinicius (Miguel Faria Jr., 2005).

Vinicius de Moraes: um Rapaz de família (Susana de Moraes, 1980).

Discografia

Cardoso, Elizete. *Canção do amor demais. Festa*, 1958, LP.

Garota de Ipanema – Trilha sonora do filme. Vários intérpretes. Philips, 1967, LP.

Gilberto, João. *Chega de saudade.* Odeon, 1959, LP.

Jobim, Tom. *Sinfonia do Rio de Janeiro – Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco.* Continental, 1954, LP.

_____. *Orfeu da concepção – Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.* Odeon, 1956, LP.

_____. *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim.* Reprise, 1967, LP.

_____. *Elis & Tom.* Philips, 1974, LP. Trama, 2004, CD.

_____. *Miúcha e Antonio Carlos Jobim,* RCA Victor, 1977. BMG, 2001, CD.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°13 - 2016 - ISSN 1852-9550

_____. Antonio Brasileiro. Som Livre, 1994, CD.

Moraes, Vinicius. Brasília: Sinfonia da Alvorada. Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Columbia, 1960, LP.

_____. Os Afrosambas de Baden e Vinicius. Forma, 1966, LP.

_____. Toquinho e Vinicius. RGE, 1971, LP.

_____. Tom, Vinicius, Toquinho, Miúcha. Ao vivo no Canecão. Som Livre, 1977, LP.

Vinicius – Trilha sonora do filme. Biscoito Fino, 2005. CD.

* Márcia Carvalho possui pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professora e coordenadora do Núcleo de Pesquisa da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação. Atua principalmente nas áreas de comunicação e cinema, com ênfase em história da cultura brasileira. É autora dos livros *A canção no cinema brasileiro* (Alameda/FAPESP, 2015) e *Documentário e modos de produção* (Novas Edições Acadêmicas, 2015). E-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br.