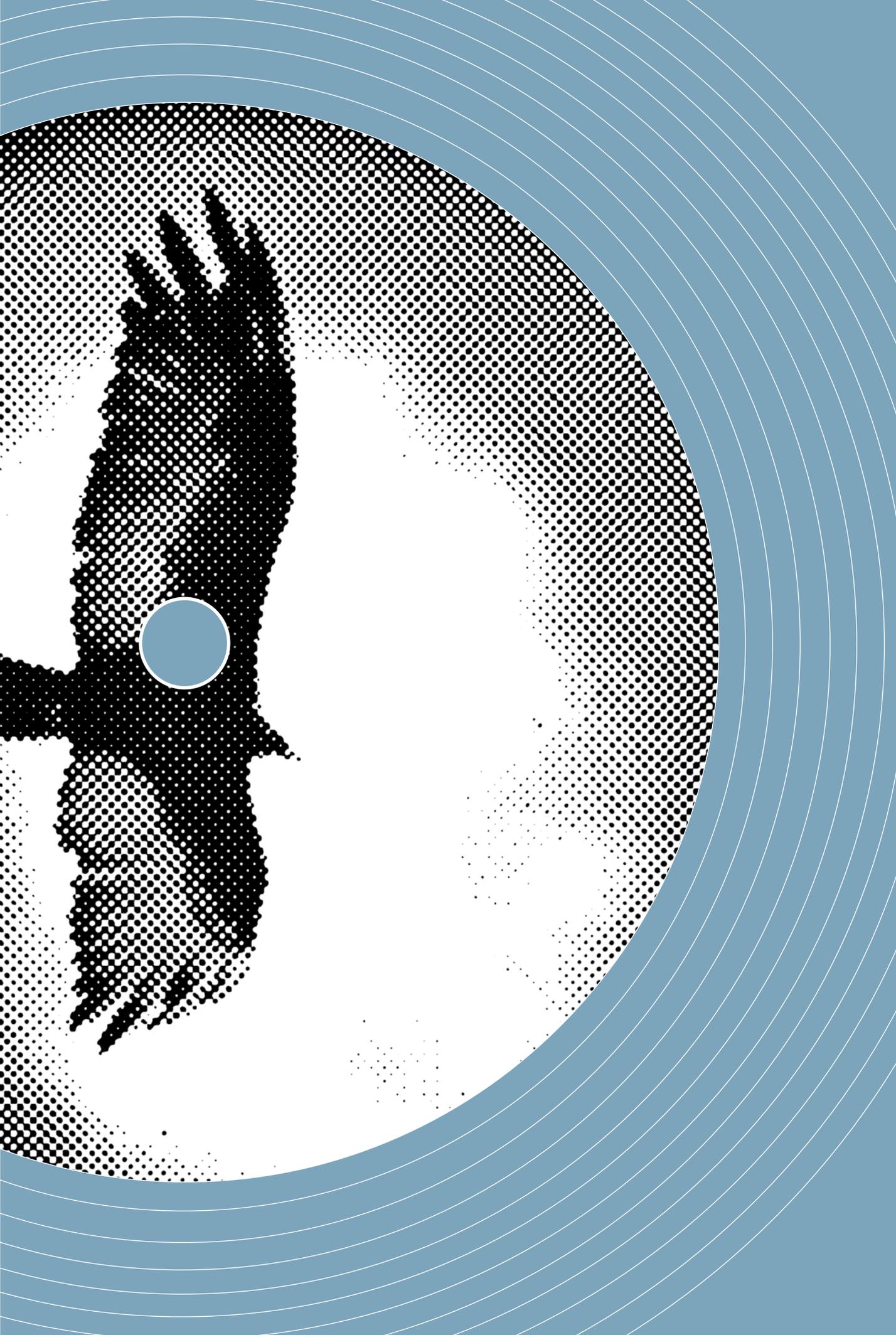


HELOISA MARIA MURGEL STARLING

# Tom & Rosa

**HELOISA MARIA  
MURGEL STARLING**

é professora de História das Ideias na Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora do CNPq e da Fapemig e autora de, entre outros, *Uma Pátria Paratodos: Chico Buarque e as Raízes do Brasil* (Língua Geral).



## RESUMO

Este artigo tem três objetivos. Em primeiro lugar, busca analisar o papel decisivo desempenhado pela canção popular na composição do projeto literário de Guimarães Rosa. Em segundo lugar, pretende apontar, ao menos em parte, algumas das razões que ajudam a entender a afinidade do compositor popular brasileiro com a obra de Guimarães Rosa. Em especial, o artigo procura compreender o impacto que a leitura da obra de Guimarães Rosa imprimiu na sonoridade elegante e sofisticada das composições de Tom Jobim – sobretudo, nos dois discos autorais produzidos na primeira metade da década de 1970, *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975). Por último, este artigo arrisca uma hipótese: a existência de uma longa e venerável trama de vínculos entre a literatura e a canção popular brasileiras.

**Palavras-chave:** modernidade, modernização, memória, cidadania, desterro.

## ABSTRACT

*The objective of this article is threefold. First, it attempts at analyzing the crucial role played by the popular song in shaping up Guimarães Rosa's literary project. Second, it aims at pointing out, at least partially, some of the reasons for the Brazilian popular composer's liking of Guimarães Rosa's work. The article aims specially at understanding the influence of the reading of Guimarães Rosa's work on the elegant and sophisticated music of Tom Jobim's songs – mainly on his two authorial records produced in the first half of the 1970s: *Matita Perê* (1973) and *Urubu* (1975).*

*Last, this article advances a hypothesis: the existence of a long and venerable intertwining of links between Brazilian literature and popular songs. Because of very distinct factors, the borders between different territories which form literate tradition, written tradition, book tradition and the oral tradition of singing poetry have been systematically blurred by generations of songwriters, poets and writers who have produced a cultural repertoire typical of the country, by making the most surprising crossings between book and song, and between song and poem. At such borders a new way of identifying Brazilian culture is born. It is a poetic space in which a new form of expressing the country is produced, and also an original way of understanding Brazil: the modern popular song.*

**Keywords:** *modernity, modernization, memory, citizenship, republic, wilderness.*

“Do verso nasce a canção  
Do sertão meu estribilho” (Tom Jobim).

**D**urante entrevista realizada, em 1993, pelo jornalista Zuenir Ventura, para o livro *3 Antônios / Jobim*, o compositor Tom Jobim expôs, mais uma vez, a afinidade explícita entre o projeto literário de Guimarães Rosa e seu próprio trabalho: “Guimarães Rosa está dentro da minha obra... Tentava ler *Grande Sertão...* e não consegui, porque era denso, pesado. Depois, aquilo virou uma sopa no mel. Aquilo virou a minha casa!” (Martins & Abrants, 1993, pp. 180-1).

Tom Jobim tem razão: há música espalhada por toda parte no sertão de Guimarães Rosa. Boa parte dessa musicalidade é originária do próprio sertão, brota de dentro de algo muito característico, algo que, em *Grande Sertão: Veredas*, o personagem principal, Riobaldo Tatarana, definiu como *grandeza cantável*: sons e ruídos que a natureza oferece, a rotina do trabalho repete, os afetos confirmam, a imaginação do homem opõe e mistura. No sertão, insiste Riobaldo, “tudo é muito cantável” (Rosa, 1986, p. 297): voo de besouros, assobio de pássaros, rechinchar de cigarras, barulho das águas, farfalhar das árvores – nem mesmo o capeta escapa

da cantoria nas vezes em que desce o rio, de pé na canoa, tocando viola, encantando as moças, contando histórias.

É bem verdade que o barulho do vento, o canto dos pássaros, um riacho correndo ainda fazem parte do mundo turbulento do ruído, não foram afinados pela cultura, não se transformaram em música. Contudo, e ao menos no caso de Guimarães Rosa, a extração e a ordenação do som, tornado constante pela força da linguagem contra todo ruído do sertão, atravessa as redes de defesa que protegem o lugar da razão, rompe os rigores do pensamento lógico, desce às profundezas da alma, povoa a imaginação, gera movimentos do espírito. Como se lê, por exemplo, em um trecho de *Sagarana*:

“[...] as ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão [...]. Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (Rosa, 1984, p. 37)<sup>1</sup>.

A musicalidade que se revelou aos ouvidos de Tom Jobim, espalhada por todo o sertão, é consequência do imenso investimento literário realizado por Guimarães Rosa com o objetivo de manipular a sonoridade da língua. Um investimento capaz de deixar claro, para o leitor, o fato de que os grandes conteúdos de sua obra não se resolvem apenas *através* da linguagem, mas, principalmente, *na* linguagem<sup>2</sup>. Nesse caso, a musicalidade do sertão irá brotar da aposta, invariavelmente repetida em todos os seus textos, de que também as palavras são corpos que vibram permeados de silêncio. Ou, se quisermos dizer de outro modo: existe uma espécie de carga sonora invisível e impalpável nas palavras, certa frequência pulsante de ritmos que pode mudar de caráter e saltar de repente

para novo patamar de frequência quando acelerado pelo instrumento da linguagem. Certa recorrência periódica, certa ordenação sonora em perpétua aparição e desaparecimento que, além de valer por si, é igualmente capaz de explodir com as regras da língua e propor outra cadeia significativa.

Resultou dessa aposta na sonoridade das palavras a constante procura de Guimarães Rosa por uma língua em estado de percepção nascente, uma língua, como ele próprio costumava dizer, feita de palavras reinvestidas *da força de criação de mundos*. Da mesma aposta resultou, igualmente, seu esforço de extrair uma musicalidade que jaz debaixo da estrutura da língua, pronta para surpreender o leitor e levá-lo sorrateiramente a infinitos desvios de significado. Talvez essa tenha sido a descoberta que encantou Tom Jobim: existe uma musicalidade depositada no fundo do texto de Guimarães Rosa, que escapa à esfera tangível, despreza as palavras de seu sentido útil e se presta à mediação do mundo humano material e racionalmente ordenado com outra ordem do real – aquela ordem misteriosa e enigmática que conforma nosso universo espiritual e invisível. Em correspondência com sua tradutora para o inglês, o próprio Guimarães Rosa procurou explicar que seu texto é, também, uma longa conversa entre a palavra e o som:

“[...] acho [...] que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e por sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, à assonância, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente”<sup>3</sup>.

Contudo, a musicalidade do projeto literário de Guimarães Rosa provém ainda de um terceiro lugar: o reconhecimento da canção como uma forma híbrida, que se transforma em material inseparável para composição da dimensão épica e lírica de sua obra. Por conta desse reconhecimento, *Grande Sertão: Veredas* é, também, entre

1 Para uma relação entre fenômeno sonoro e linguagem musical, ver, por exemplo: Wisnik, 2001.

2 Para os procedimentos da linguagem em Guimarães Rosa, ver, por exemplo: Lorenz, 1983. Para uma relação entre a obra de Guimarães Rosa e a música, ver também: Reinaldo, 2005.

3 Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís de 11 de fevereiro de 1964. Arquivo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros-USP.

diversas outras possibilidades de leitura, o prolongamento no tempo e no espaço dos sons de uma canção – a canção de Siruiz, narrativa enigmática, múltipla, que cria no personagem Riobaldo Tatarana, ainda adolescente, uma extraordinária sensação de desafinação, de profunda dissonância. Essa sensação de falha, construída entre a possibilidade do sentido e o silêncio da palavra, aparece inscrita em cada momento da vida aventureira de Riobaldo, como a evidência de um desejo intenso, da parte do personagem, de reencontrar, em determinados sons, os sentimentos que se movem na trama de qualquer linguagem.

Na obra de Guimarães Rosa há sempre uma paisagem de memória inscrita nos sons de uma canção. Emersa da estrutura narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, a canção de Siruiz assombrou a imaginação de Riobaldo feito um eco de poesia lançado na direção do tempo, em permanente deslocamento, do presente para o passado, da fugacidade do evento para sua transformação em memória, do anonimato de uma vida medíocre de jagunço para elevar-se à condição de grandeza que somente a experiência da vida pública pode conferir aos mortais. Os versos de Siruiz formaram “uma cantiga estúrdia”, dizia Riobaldo, que “reinou para mim no meio da madrugada”, e “molhou minha ideia” – aquilo era “bonito e sem tino”, concluiu assustado com o impacto daquela descoberta para sua vida. Ele tinha motivo para o susto: desse fundo espesso de formas híbridas de onde se origina a canção popular brasileira e onde a subjetividade reponta satírica, épica e paródica para combinar a longa história de oralidade da poesia cantada no Brasil com o instantâneo lírico, Riobaldo Tatarana consolou sua alma aflita e se fez narrador (Rosa, 1986, p. 113)<sup>4</sup>.

O papel decisivo desempenhado pela canção popular na composição do projeto literário de Guimarães Rosa reaparece, de maneira muito intensa, em *Corpo de Baile*, obra publicada no mesmo ano de *Grande Sertão: Veredas*. O próprio Guimarães Rosa vai tratar de explicar, com muita clareza, a seu tradutor italiano, o lugar ocupado pela canção nesse livro: os sete

contos que conformam *Corpo de Baile* estão organizados dentro de uma estrutura de junção de linguagens cuja base já é musical não apenas como consequência do título, mas, principalmente, devido aos três contos que, de alguma maneira, revelam a fórmula da composição da obra. O primeiro, “O Recado do Morro”, traz a origem da canção; o segundo, “Cara de Bronze”, a origem da poesia; o terceiro, “Dão-lalalão”, a origem do conto (Rosa, 2003, pp. 91 e segs.).

Em “O Recado do Morro”, a composição da narrativa é caprichosamente articulada ao processo de fabricação de uma canção – e, dessa articulação, brota uma rede de recados interligados que transita, de maneira incessante, entre formas literárias híbridas, no esforço de capturar, no mundo das palavras, os extremos da experiência da linguagem. São recados sobre aquilo que não pode ser dito, sobre aquilo que ultrapassa a linguagem e, por isso mesmo, vai sendo veiculado, desenvolvido e aumentado cada vez mais pelos *recadeiros*: os recados vão passando da boca de um personagem para o ouvido do outro, até que o último deles, não por acaso um violeiro, lhe dá a forma acabada de uma canção e entende o significado do recado<sup>5</sup>. Ou, se quisermos dizer de outro modo: até que o último personagem do conto revele os inúmeros níveis de significação contidos entre a oralidade e a palavra escrita que se desdobram no interior da canção popular. Uma dialoga com a outra, e esse diálogo, por sua vez, mistura a ambiguidade da “força melodiã e do sobressalto que o verso transmuda da pedra das palavras”, para realizar a gênese da canção. O recado, afinal, cumpre sua função: os sons do violão percorrem, passo a passo, as grandes palavras e transformam em verso “o vivo da história cantada” (Rosa, 1960, p. 122).

O livro *Primeiras Estórias* traz uma terceira canção associada aos elementos que estruturam as bases de composição do projeto literário de Guimarães Rosa: a canção do conto “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”. Semelhante ao processo de fabricação da cantiga que se revela em “O

4 Sobre a canção de Siruiz, ver, especialmente: Arriguicci, 1994, pp. 7-29. Para a figura do narrador, ver: Benjamin, 1987.

5 Sobre o conto “O Recado do Morro”, ver especialmente: Wisnik, 1998.

Recado do Morro”, também aqui a canção é alimentada e transmitida pela voz dos que foram física e socialmente excluídos pela nossa República.

No Brasil, sustentou Mário de Andrade, filho de preto com branco sabe cantar. Ele estava certo. Entre o final do século XIX e o início do século XX, a forma moderna da canção popular urbana brasileira se consolidou a partir precisamente da ambivalência desse lugar instável e incerto onde também habita o mulato, equilibrando-se entre exclusão e inclusão, nem inteiramente rejeitada, nem admitida de vez (Andrade, 1963)<sup>6</sup>.

Mas foi Guimarães Rosa quem captou o recado das vozes que habitam o centro oco da nossa nacionalidade e, de lá, sussurram sua condição de brasileiros *párias*: uma gente que foi mutilada física e socialmente e que ainda hoje compartilha o trágico destino de uma nova espécie de seres humanos que só podem ser definidos por aquilo de que carecem fundamentalmente: a visibilidade social, o acolhimento político, o chão da pátria<sup>7</sup>. Esses brasileiros perderam, de alguma forma, num vaivém entre uma identidade coletiva de exilados nos subúrbios da modernidade e uma ausência de identidade, as qualidades que poderiam vinculá-los ao mundo de seus semelhantes e se encontraram, portanto, reduzidos à nudez abstrata de sua humanidade (Arendt, 1987). No sertão, completaria ainda Guimarães Rosa, a República brasileira abdicou de realizar seu ideal *plebeísta*<sup>8</sup>, esqueceu-se do desejo muito humano e essencialmente político de estender a todos os seus membros a oportunidade do exercício da cidadania.

Na sua obra literária uma canção surge, invariavelmente, para dar voz àqueles que, em geral, não tem voz: a massa compacta de vaqueiros, tropeiros, jagunços, garimpeiros, romeiros, roceiros, caipiras, prostitutas, índios, velhos, mendigos, drogados, loucos, doentes, aleijados, idiotas. Uma gente condenada a purgar uma absurda condição de desterro, sem acesso às leis, a um catálogo mínimo de direitos, ao mundo político e a viver uma vida onde a esperança é provisória

e onde não cabe mais sequer sentir saudade do sonho de possuir uma terra e desfrutá-la em comum.

No conto “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, é o canto de duas loucas que recompõe o significado da diferença como condição de relação entre o *eu* e o *outro* no interior de uma comunidade. Canção de despedida, de separação e, ao mesmo tempo, canto de perpetuação e continuidade, a rigor, essa canção é o lugar por meio do qual a narrativa de Guimarães Rosa diz alguma coisa sobre o mundo político da República brasileira: vozes errantes de duas mulheres, prestes a embarcarem num trem-prisão, para um hospício, numa cidade muito longe, de onde não iam voltar nunca mais. E, nesse exato momento em que o trem vai partir, elas principiam a cantar.

Ambas entoavam cantigas “que não vigoravam certas, nem no tom nem no sedizer das palavras” – um canto desatinado, sem explicação ou razão aparente. Mas que, de maneira cifrada, vai interrogando a intolerância, as chances de uma sociedade submergir na barbárie, na reversão definitiva do sistema de virtudes, princípios e valores que estabelecem o fundamento sobre o legítimo e o ilegítimo, o justo e o injusto sem o qual a sociabilidade não pode se realizar. Uma possibilidade, de início, quase imperceptível; devagarzinho, porém, se cristaliza e expande em agonia lenta como a própria canção, imitada, pouco a pouco, por toda cidade, de boca em boca, até tornar-se linguagem:

“[...] a gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Soroco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Soroco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Soroco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (Rosa, 1968, p. 18)<sup>9</sup>.

6 Para origem da canção popular urbana brasileira, ver: Sandroni, 2001.

7 Para o conceito de pária, ver, por exemplo: Arendt, 1987; Caloz-Tschopp, 1998.

8 Para uma discussão sobre o plebeísmo ver, por exemplo: Araújo, 2000.

9 Ver, também: Finazzi-Agrò, 2001.

**Abaixo,  
Tom Jobim,  
Urubu,  
Warner, 1976**

Como se vê, não foi somente por gosto pessoal que Tom Jobim fez da obra de Guimarães Rosa a sua casa. A busca pela *grandeza cantável* do sertão, pela *música subjacente* das palavras e por aquilo que a canção representa para construção da memória, sensibilidade pública, imaginação e entendimento do Brasil – as três formas de musicalidade que, combinadas, sustentam seu projeto literário –, explica algo sobre a afinidade do compositor popular com sua obra. E ajuda a compreender, ao menos em parte, o impacto que a leitura da obra de Guimarães Rosa imprimiu na sonoridade elegante e sofisticada das composições de Tom Jobim – em especial, nos dois discos autorais produzidos na primeira metade da década de 1970, *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975).

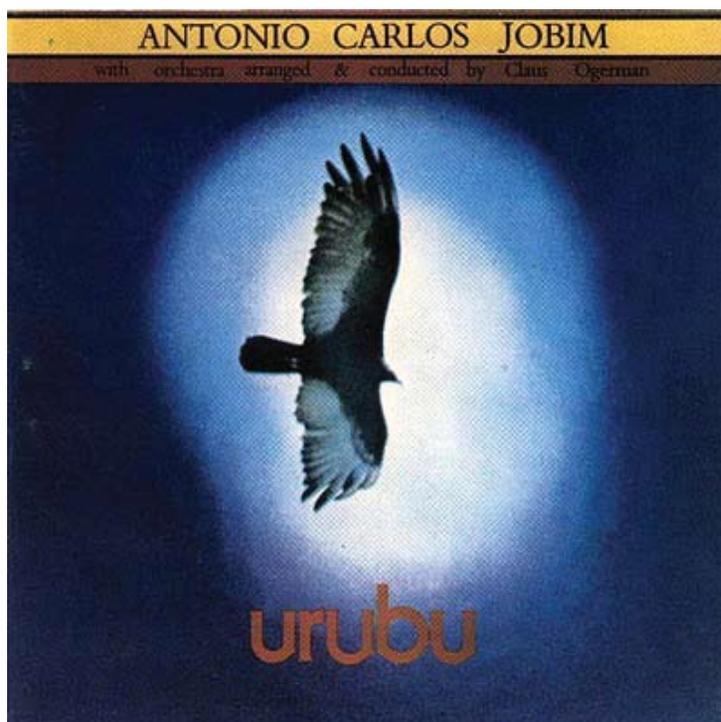
É bem verdade que a paixão pela palavra escrita, provocada pela presença intensa da literatura em sua vida, nunca deixou de acompanhar a arte de Tom Jobim. No final da década de 1950, anos em que produziu boa parte de suas canções da fase da bossa nova, em parceria com o poeta Vinícius de Moraes, Jobim deu início ao longo e duradouro diálogo de sua obra com os poetas modernistas. Em especial, dialogou com a poesia escrita de João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e, claro, Carlos Drummond de Andrade. Mas foi durante a década de 1970 que a relação com a literatura revelou-se como um dos andaimes da construção de sua obra – é essa a fase em que as canções de Tom assumem explicitamente o acompanhamento literário de Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Cardoso, Mário Palmério e Guimarães Rosa.

Talvez se possa dizer que a literatura, em certa medida, ajudou-o a encontrar um caminho de volta ao Brasil, no olho do furacão da vida pública nacional, ao final dos anos 1960, e, mais precisamente, a partir da apresentação da canção “Sabiá” no III Festival Internacional da Canção de 1968<sup>10</sup>. É o início do período mais violento e repressivo do regime ditatorial instalado no país com o golpe militar de 1964. Em 13 de dezembro de 1968, com a assinatura

do Ato Institucional nº 5 pelo então presidente da República, general Artur da Costa e Silva, as garantias constitucionais foram interrompidas; as liberdades democráticas suspensas; a tortura foi liberada, no país, como recurso de repressão política e instrumento de coerção. Estudantes, professores, intelectuais, políticos, artistas foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio. Instituiu-se censura a todos os meios de comunicação e a todas as formas de manifestação cultural e artística. Entre 1969 e 1971 os militares dizimaram os grupos urbanos de resistência armada e desmantelaram o movimento estudantil que, até então, constituía a principal força de oposição ao governo militar. Parafraseando uma das frases publicadas na capa de *O Pasquim* – frases que funcionavam como uma espécie de editorial do jornal – no começo da década de 1970, o Brasil era um país que estava “mais pra epa que pra oba”.

É bem verdade que Tom Jobim quase nunca falou explicitamente de política em suas canções; contudo, é certo também que o sentido da política como garantia da organização do convívio entre os brasileiros sempre esteve presente num deslocamento de significado estranhamente familiar em

<sup>10</sup> Para a ligação de Jobim com a literatura, ver: Machado, 2008; Cabral, 1997.



sua obra. Uma espécie de rasura do discurso poético-musical perceptível no contexto das canções de estilo jobiniano, caracteristicamente dotadas de uma estrutura interna muito complexa, desenho harmônico sofisticadíssimo, percurso melódico sinuoso, lastreado no lirismo e carregado de potencial narrativo, com pontuação sonora capaz de articular e integrar, à perfeição, o tecido poético à forma musical e à técnica da *performance*<sup>11</sup>. Talvez se possa dizer que, de um modo muito próprio, Tom Jobim dedicou-se durante toda sua vida a criar um cancionário interessado em expor o Brasil a certo conhecimento de si e a produzir um conjunto de referências comuns para o país. Mas Jobim fez isso a sua maneira: a obra que construiu põe em jogo, de modo muito eloquente, um conjunto de canções simples e diretas em seus motivos melódicos e poéticos, mas invariavelmente sustentados na vivência particular, nos afetos, nos sonhos, nas fantasias e nos interesses domésticos de seus habitantes.

O que distingue o modo como o cancionário de Jobim tornou-se um recurso através do qual o Brasil procura imaginar e entender a si mesmo é também resultado da singular disposição de sua obra para arcar com o peso do passado e, simultaneamente, acrescentar algo a ele, retirando tudo aquilo que pudesse ser identificado como excesso: ornamentos musicais dramáticos, tessitura orquestral densa e volumosa, lírica apaixonada, vozes operísticas, batuque, estridência. Com essa disposição, Tom Jobim fundiu elementos da cultura musical brasileira urbana e rural com a tradição clássica europeia, da cultura erudita com as produções populares. T tamanha fusão gerou, ao fim e ao cabo, uma narrativa poético-musical apta a sugerir percursos alternativos de construção de subjetividade dentro dos processos de modernização do Brasil a partir de um conjunto de pequenos e delicados valores do mundo privado. A obra de Jobim carrega consigo um modo peculiar de recompor, no cotidiano dos moradores do país, os traços de substância humana, de substância pessoal, de substância vivida que ressoam nas bases de construção do mundo público comum a todos nós.

A autoridade dessa obra decorre principalmente da sua capacidade de recompor e provocar um entendimento sobre o sentido dos valores que devem conduzir a organização do convívio entre os brasileiros – autoridade que fez de Jobim o *maestro soberano* capaz de pairar absoluto sobre os versos da canção “Paratodos”, de Chico Buarque. Mas sua autoridade decorre também da capacidade, expressa por sua canção, de fazer emergir, da meia-luz que ilumina nossa vida privada e íntima, valores, sentimentos e ideias, e derivar deles a base de formação de nossas condutas individuais e coletivas, o vínculo que nos reúne na companhia uns dos outros e, contudo, evita que colidamos uns com os outros. A tudo aquilo que os procedimentos de modernização do país consideraram irrelevante ou descartaram por improdutivo, supérfluo, inútil – o encantamento com as pequenas coisas que cercam nossa vida cotidiana, a durabilidade do gesto amoroso, o alumbramento com o mundo natural, a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida – a canção de Tom Jobim deu visibilidade máxima e apresentou como condição de equilíbrio necessário à harmonia do homem consigo mesmo e à concórdia na *pólis* – restos da delicadeza quase perdida deste país, porções inteiras do nosso *vivere civile* concentradas em versos que cortam transversalmente a cidade e integram públicos diversos até o limite do indivíduo comum.

“Sabiá” marcou o início do retorno de Jobim ao Brasil. Composta em parceria com Chico Buarque, “Sabiá” foi concebida originalmente por Jobim como canção de câmara e projetada para a voz de Maria Lúcia Godoy com o nome de “Gávea” – tanto nome de um bairro do Rio de Janeiro, como nome do cesto ou plataforma assentada no alto do mastro principal de um barco, do qual o marinheiro procura avistar terra. Homenagem à belíssima “Azulão”, composição de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira, a referência ao sabiá-laranjeira, pássaro comum do sudeste do Brasil, era, é claro, inspiração de Tom Jobim, mas a inversão da estrutura conceitual da estrofe final da “Canção do Exílio”, poema de Gonçalves Dias, foi trabalho de Chico Buarque<sup>12</sup>:

11 Para a canção de Tom Jobim, ver especialmente: Netrovski, 2004; Tatit, 1995; Machado, 2008; Jobim et al., 2000.

12 Para a composição de “Sabiá”, ver: Jobim et al., 2000, p. 107; Mammi, 2004.

“Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá”<sup>13</sup>.

“Sabiá” é uma canção sobre o lugar do desterro e, por conta disso, é percorrida em toda sua extensão por um sentimento de perda, ao mesmo tempo existencial e político. Uma canção de desterro talvez feita para admitir duas coisas: a primeira, que o projeto nacional-desenvolvimentista tal como havia sido gestado e era visível no final da década de 1950 havia desmoronado – o horizonte da bossa nova e de sua época estava definitivamente encerrado. A segunda coisa que a canção precisava admitir: a impossibilidade da volta é sempre um pouco mais dolorosa do que a compulsão a querer retornar ao lugar de onde se partiu<sup>14</sup>.

Mas “Sabiá” traz outra novidade: ela permite que a ligação com a literatura se manifeste explicitamente pela primeira vez no cancionário de Jobim. A marca de origem da canção remonta ao século XVIII, aparecendo, de maneira significativa, na poesia de Cláudio Manuel da Costa (1996, p. 245), um poeta cujos versos são também atravessados pelo sentimento profundamente melancólico de perceber-se estrangeiro em terra natal. Ou, como cuidou de se representar o próprio Cláudio Manuel da Costa: um poeta, vagando pela pátria, consciente de sentir-se “na própria terra peregrino”<sup>15</sup>.

Por obra de sua filiação a essa marca original do desterro, “Sabiá” abriu um diálogo entre a canção popular e um *topos* literário que remonta à primeira “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Esse *topos* atravessa, com tratamento temático e formal muito diferenciado, os séculos XIX e XX brasileiros, alinhando poetas de diversas filiações literárias como Casimiro de Abreu (“Canção do Exílio”), Augusto dos Anjos (“Os Doentes”), Oswald de Andrade (“Canto de Regresso à Pátria”), Murilo Mendes (“Canção do Exílio”), José Paulo Paes (“Canção de Exílio Facilitada” e “Lisboa: Aventuras”), Vinicius de Moraes

(“Pátria Minha”), Mário Quintana (“Uma Canção”), Carlos Drummond de Andrade (“Hino Nacional” e “Europa, França e Bahia”), Cacaso (“Jogos Florais”), Paulo Mendes Campos (“Nova Canção do Exílio”)<sup>16</sup>.

“Sabiá” deu início ao retorno do compositor, mas foi “Matita Perê” – juntamente com “Águas de Março” – a responsável por trazer Tom Jobim de uma vez por todas de volta para casa. “Matita Perê” é resultado de uma parceria com Paulo Sérgio Pinheiro e foi gravada em 1973, no álbum do mesmo nome, com arranjo de Claus Ogerman – o maestro alemão que melhor traduziu o idioma orquestral de Jobim.

Trata-se de uma *súite mateira*, como ele mesmo tratou de definir ao seu parceiro, composta quase ao mesmo tempo em que Tom realizava “Águas de Março”. É certo que as duas canções dialogam, inclusive em torno da circularidade de sua estrutura musical: em “Águas de Março” o baixo desenha uma linha descendente que sempre retorna ao ponto de partida; em “Matita Perê”, modulações descendentes atravessam doze tonalidades do sistema tonal até regressar ao tom original. Também compartilham a referência ao Matita Perê: a imitação do pio do pássaro em registro agudo aparece em ambas as canções, mas apenas “Águas de Março” faz menção em seus versos ao pássaro *matita-pereira*<sup>17</sup>.

Ambas as composições foram gravadas no mesmo ano, fazem parte do mesmo álbum e uma canção cita mais de uma vez a outra. Além disso, as duas canções sustentam referências literárias como fonte, com “Águas de Março” retomando o poema “O Caçador de Esmeraldas” de Olavo Bilac:

“Foi em março, ao findar das chuvas,  
[quase à entrada  
Do outono, quando a terra, em sede  
[requeimada,  
Bebere longamente as águas da estação  
Que, em bandeira, buscando esmeraldas  
[e prata  
À frente dos peões filhos da rude mata  
Fernão Dias Paes Leme entrou pelo  
[sertão”<sup>18</sup>.

13 Tom Jobim & Chico Buarque, “Sabiá”, 1968. Nos versos de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras./ Onde canta o sabiá./ Não permita Deus que eu morra./ Sem que eu volte para lá”.

14 Nos termos definidos por Camus (1965): é impossível retornar ao lugar de onde se partiu; mas é preciso fazê-lo para compreender que o retorno é impossível.

15 Ver também: Holanda, 1991.

16 Para formação do *topos*, ver: Meneses, s.d.; Bosi et al., 2001; Ponde, 1992.

17 A esse respeito, ver: Nestrovski, 2004; Dias, 2004.

18 Esse é o trecho do poema de Bilac transcrito por Tom Jobim no encarte do disco. Ao final da transcrição, Jobim incluiu a seguinte observação: “Daí, creio, vêm minhas Águas de março”.

Com tudo isso, “Águas de Março” e “Matita Perê” são canções distintas; e cada uma executa seu próprio mergulho nas entranhas do país.

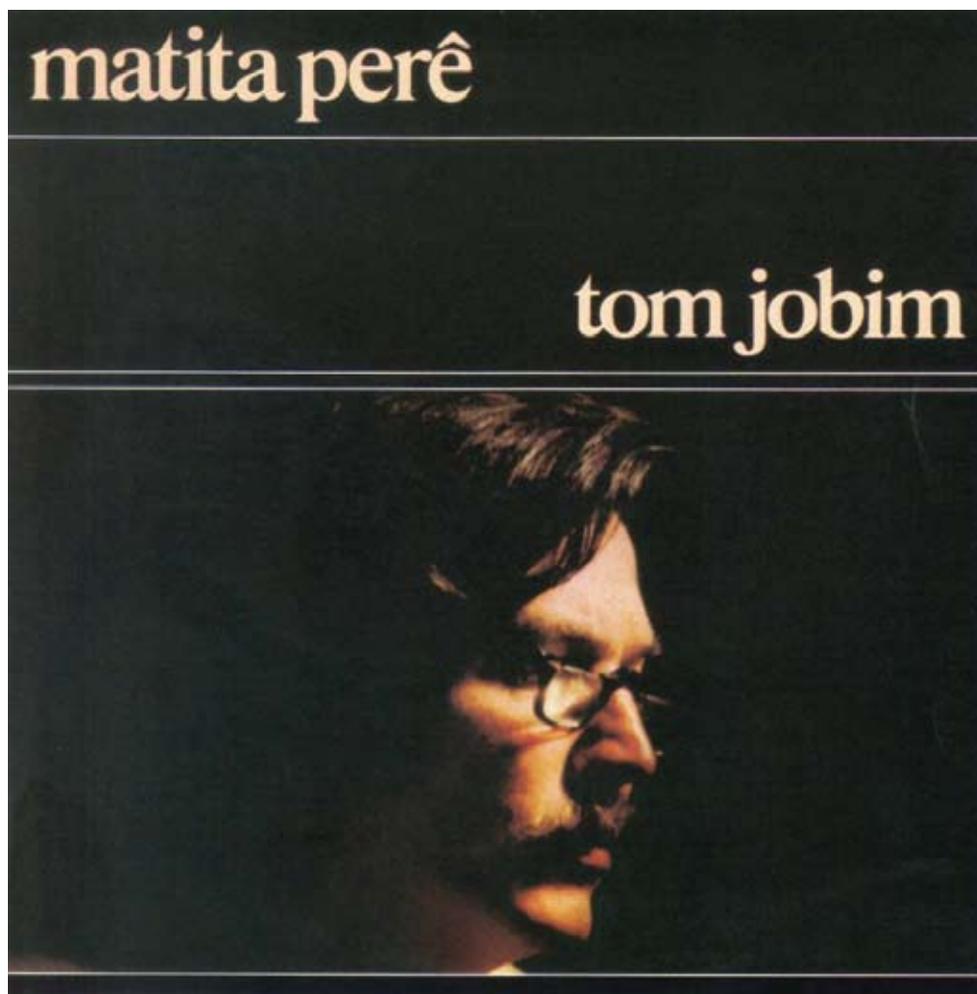
No contexto altamente politizado do ano de 1973, “Águas de Março” parecia afirmar principalmente a contradição básica entre a sombria situação de censura, violência e opressão política vivida pelo Brasil e a constatação inescapável de um momento de equilíbrio da vida em que os contrários se encontram e se repetem: um momento que é sempre o fim de um caminho e começo de outro, simultaneamente o impasse e a disponibilidade, o ciclo da história e o ciclo da natureza<sup>19</sup>.

Hoje, a canção se faz ouvir com mais permeabilidade. Em “Águas de Março” existe a constatação bastante concreta de que as águas estão chegando de antes, brotam do fundo do tempo, transformam todas as

coisas e, assim como vieram, também vão embora, recompondo o mundo para nós, traduzindo o profundo mistério da recriação da vida: os grandes ciclos da existência, o que acontece de mais completo e permanente na terra.

Na lógica da repetição cíclica do movimento das águas, tudo é nutrição. As paisagens do mundo natural serão sempre muitas, mas por elas se insinua sutilmente uma correspondência ordenada e homóloga entre o vaivém das estações da natureza e os recursos afetivos dos homens. Ou, se quisermos dizer de outro modo: em “Águas de Março” existe uma espécie de acordo tácito e benigno entre o tempo das chuvas, o viço novo do pasto, o frio úmido do inverno e o calor dos afetos humanos que permite ao homem devanear com as imagens de um mundo feliz movido pela força da estação das águas.

<sup>19</sup> Para “Águas de Março”, ver, especialmente: Netrovski, 2004, Wisnik, s.d. Outra leitura de época associava os versos da canção à narrativa da perseguição do guerrilheiro Carlos Lamarca no sertão da Bahia, pelas tropas do exército, em 1971 (Jobim, et al., 2000, p. 130).



**Tom Jobim,  
Matita Perê,  
Polygram, 1973**

A recompensa das fadigas e das penas decorrentes desse acordo singular entre homem e mundo natural – ocupar o solo, cultivar a terra, ver germinar cada tipo de planta cultivada, conceber o sustento da comunidade – está na fertilidade da natureza. Mas, na lógica da canção, a expectativa da felicidade se sustenta no ritmo de um pêndulo: da chuva à seca, da abundância à carência, do encantamento à fatalidade, da esperança ao desamparo. A canção corre atrás do tempo que passa: de um lado, sustenta a tranquila certeza de que os homens podem permanecer no ciclo prescrito pelo mundo natural e dele participar durante uma vida inteira desfrutando de uma experiência singular de felicidade – a felicidade fundamental de estar vivo. De outro lado, porém, seus versos também anunciam o perigo de uma emboscada: o tempo corre a nossa revelia e nos atropela, cotidiana e interminavelmente, regular como o dia segue a noite, a vigília segue o sono, a morte segue a vida – faça chuva ou faça sol.

Já “Matita Perê” é outra conversa: uma canção de textura densa, difícil, pesada de subjetividade. Mas se “Águas de Março” é “o samba mais bonito do mundo”, como definiu certa feita Chico Buarque, “Matita Perê”, por sua vez, é um exemplo único no cancionário popular da arte de compor uma canção capaz de levar ao extremo as possibilidades de fundir-se com o modelo literário que lhe serviu de fonte.

Com efeito, em “Matita Perê” é notável o modo como o uso da citação deu nova fisionomia às fontes literárias mobilizadas pela canção por meio de sua articulação com formas musicais e poéticas. Atividade de enxerto, as citações são, na definição bem-humorada de Walter Benjamin (1971), “como assaltantes de beira de estrada que roubam as convicções do leitor”<sup>20</sup> – e, no momento desse assalto, apresentam o virtual que flui sob a superfície de compreensão do texto factual, do traço historicista da obra. No caso de “Matita Perê”, o emprego da citação deslocou, para o interior da canção e em sua própria língua, não o sentido original proposto pelo autor citado, mas, ao contrário, o modo particular do compo-

sitor visar esse original. Duas citações são exemplares: a evocação direta ao romance *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, revelada nos versos “lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio, vulgo Simão”; a vistosa sequência de estrofes que integram à canção o poema “Um Chamado João”, composto por Carlos Drummond de Andrade, em 1967, em homenagem a João Guimarães Rosa, três dias após a sua morte e que se encerram com os versos:

“Recebendo aviso entortou caminho  
De Nor-Nordeste pra Norte-Norte  
Na meia vida de adiadas mortes  
Um estranho chamado João”.

Mas a grande fusão da música e dos versos de “Matita Perê” com a fonte literária que lhe serviu de inspiração direta só se realiza por completo no intenso diálogo com o conto “Duelo”, de Guimarães Rosa. O conto integra o livro *Sagarana*, obra de estreia do autor publicada em 1946. A história é bem conhecida: dois homens se perseguem em busca de uma reparação a qualquer transe pela ofensa que um deles cometeu contra o outro. Desde então, o destino de ambos está jogado: um responde pelo que não escolheu; o outro, pelo dano que trouxe à imagem pública de quem procura reparar sua honra desafiando-o às armas. Nenhum dos antagonistas é livre e ambos estão sujeitos à imagem que os outros têm deles, não importando o que cada um esteja sentindo no mais íntimo: ao ofendido, cabe optar entre a vingança e a indignidade; ao ofensor, resta tentar reduzir o acaso e a morte. Como a vida é a única coisa no mundo que não se consegue reaver quando nos abandona, aquele que optou deliberadamente pelo risco de perdê-la não alcança saída: os personagens do conto estão irremediavelmente presos um à mercê do outro.

A leitura de Jobim e Pinheiro recriou, numa fusão de música e texto, aquilo que é absolutamente essencial no argumento literário do conto de Guimarães Rosa<sup>21</sup>. Em “Matita Perê”, a perseguição consome os antagonistas na síntese perversa entre medo,

20 Ver também: Matos, 2000; Compagnon, 1998.

21 Para a estrutura musical de “Matita Perê”, ver especialmente: Dias, s.d.; Chaves, 2007.

morte e violência. A canção descerra os elementos da perseguição – a fuga, a troca de nomes, a mudança de lugares, a troca de montarias – e realiza sua narrativa através de uma ideia musical inteiramente compatível com esse percurso: modulações harmônicas descendentes vão passando por diversos tons até forjar uma linha de fuga associada ao movimento da perseguição incessante. As mudanças de andamento insistem em sublinhar as variações de velocidade em que se desenvolve a jornada, ora aumentada, quando a perseguição cresce, ora constante, ora em descanso como a indicar a passagem do tempo.

As alterações de tonalidades insistem em indicar cada novo movimento da paisagem da chapada, áspera e infértil, desenhada pelos versos do compositor. Uma paisagem em monótona repetição, colorida de verde comum, árvores tortas e enfezadas, terreno incrustado de areia que a estrutura melódica circular de “Matita Perê” teima em sublinhar. Sua função na narrativa é grande: acentua, é claro, a longa duração da jornada, mas também demarca o movimento inexorável de tempo, capaz de emboscar o indivíduo, interceptar o curso de sua história e sussurrar-lhe ao ouvido que a honra não é um bem infinitamente mais precioso que a vida.

Não interessa se a causa é justa ou não. A ambientação semissinfônica da canção flagra a angústia da perseguição e o medo da morte – morte a ser cumprida sem motivo e sem razão, sem nada perguntar. Uma ambientação monumental, que parece soar

como a única solução possível ao compositor para capturar a condição de angústia do personagem que foge da morte – e falha nessa tentativa de fuga.

A jornada é tão insensata quanto o medo: destruiu os sonhos dos personagens, roubou-lhes a coragem e tornou-os surdos aos conselhos da razão. A repetição do intervalo de semitom em região aguda produzida pela flauta mimetiza o assovio do pássaro – o matitaperê –, assovio que se repete ao longo e serve de aviso aos contendores a cada vez que a perseguição se reinicia e prossegue implacável.

A canção “Matita Perê” é única. Foi composta nas margens entre instâncias diferentes, híbridas, que articularam, ao longo do tempo, em nosso país, tradição letrada, tradição escrita, tradição do livro e tradição oral da poesia cantada. Por conta de uma conjugação muito própria de fatores, nessas margens ocorreram migrações as mais surpreendentes entre livro e canção, canção e poema. Em seu último disco, *Antonio Brasileiro Jobim*, Tom finalizou o encarte reproduzindo um trecho de Guimarães Rosa: “O resto era o calado das pedras, das plantas bravas que crescem tão demorosas e do céu e do chão em seus lugares”<sup>22</sup>. O calado das pedras é pausa, som permeado de silêncio. Um ponto entre dois, antes e aquém dos lugares que conformam nossa topografia habitual, um justo meio em equilíbrio e em suspenso: talvez o ponto peculiar da imaginação cultural de um país em que Tom Jobim e Guimarães Rosa se juntam e se misturam.

22 O trecho foi retirado do conto “O Recado do Morro”, que compõe *Corpo de Baile*. Para o trecho de Guimarães Rosa no encarte do disco, ver: Machado, 2008.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. “Padre José Maurício”, in *Música, Doce Música*. São Paulo, Martins, 1963.
- ARAÚJO, Cícero. “República e Democracia”, in *Lua Nova* 51, 2000.
- ARENDR, Hannah. *La Tradition Cachée; le Juif Comme Paria*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1987.
- ARRIGUCCI, Davi. “O Mundo Misturado; Romance e Experiência em Guimarães Rosa”, in *Novos Estudos Cebrap*, 40, nov. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “La Tarea del tradutor”, in *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- \_\_\_\_\_. “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, in *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma Biografia*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- CALOZ-TSCHOPP, M. C. *Hannah Arendt, les Sans-État et le "Droit d'Avoir des Droits"*, Paris, L'Harmattan, 1998, v. 1.
- CAMUS, A. *Essays*. Paris, Gallimard, 1965.
- CHAVES, Celso Loureiro. "Matita Perê", in Arthur Nestrovski (org.). *Lendo Música: 10 Ensaio sobre 10 Canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- COSTA, Cláudio Manuel da. "Epístola I. Alcino a Fileno", in Domicio Proença Filho (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 245.
- DIAS, Carlos Ernest. *Antônio Carlos Jobim: Imagens e Relações em Matita-Perê e Águas de Março*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2004.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "A Força e o Abandono: Violência e Marginalidade na Obra de Guimarães Rosa", in *Um Lugar do Tamanho do Mundo: Tempos e Espaços de Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- JOBIM, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000.
- LORENZ, G. "Diálogo com Guimarães Rosa", in E. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1983.
- MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo, Publifolha, 2008.
- MAMMÌ, Lorenzo. "Canção do Exílio", in Nestrovski. *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo, Cosac & Naif, 2004.
- MARTINS, M. & ABRANTES, P. R. (orgs.). *3 Antônio 1 Jobim: Histórias de uma Geração*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- MATOS, Olgaria C. F. "Walter Benjamin; Anamorfozes da Citação e da História", in *Leitura*, 18, 4 2000.
- MENESES, Adélia B. de. "As Canções de Exílio", in Bosi et al. *O Poema: Leitores e Leituras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- NESTROVSKI, Arthur. "O Samba Mais Bonito do Mundo", in *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo, Cosac & Naif, 2004.
- PONDÉ, Glória (org.). *Brasil em Cantos e Versos: Natureza*. São Paulo, Melhoramentos, 1992.
- REINALDO, Gabriela. "Uma Cantiga de Se Fechar os Olhos: Mito e Música em Guimarães Rosa". São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.
- ROSA, João Guimarães. "O Recado do Morro", in *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha", in *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- \_\_\_\_\_. "O Burrinho Pedrês", in *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência com Seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/Nova Fronteira, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Zahar, Editora UFRJ, 2001.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1995.
- WISNIK, José Miguel. "O Minuto e o Milênio ou, por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez", in *Sem Receita: Ensaio e Canções*.
- \_\_\_\_\_. "Recado da Viagem", in *Scripta*, vol. 2, n. 3, 1998, pp. 160-170.
- \_\_\_\_\_. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.