



# Samba, sol, serra, mar: a *Sinfonia do Rio de Janeiro* de Tom Jobim, Billy Blanco e Radamés Gnattali

Frank Michael Carlos Kuehn\*

## Resumo

Este artigo examina a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954) como uma peça que se situa historicamente entre o início da trajetória profissional dos compositores Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco, de um lado, e o surgimento do movimento musical conhecido como bossa nova, de outro. Gravada com arranjo orquestral de Radamés Gnattali, foi criada num processo coletivo. Rica em significados, resultou de uma experiência prazerosa de dois jovens compositores em busca da sua linguagem musical e estilo próprio de compor. A análise musical da peça está fundamentada numa metodologia que se vale tanto da escuta quanto de meios técnicos na interpretação da obra. A *Sinfonia* se revelou uma obra moderna para o seu tempo, antecipando, em estruturas harmônicas e melódicas, bem como em sua temática, a bossa nova.

## Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – bossa nova – Antonio Carlos Jobim – Billy Blanco – Radamés Gnattali.

## Abstract

This article examines the *Symphony of Rio de Janeiro* (1954) as a musical composition historically situated between the early career of Antonio Carlos Jobim and Billy Blanco, on one side, and the emergence of the bossa nova movement, on the other. As the product of a collective compositional effort, the Symphony was recorded with orchestra arrangement by Radamés Gnattali. As a pleasant experience of two young composers both searching for an individual musical language and compositional style, embodies a wealth of meanings. The musical analysis is based on a methodology that employs aural strategies and technical tools in its interpretation. The *Symphony* revealed to be modern for its time, anticipating the bossa nova in its harmonic and melodic devices, as well as in its poetic themes.

## Keywords

20<sup>th</sup> century – Brazilian popular music – bossa nova – Antonio Carlos Jobim – Billy Blanco – Radamés Gnattali.

---

\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: fmc@domain.com.br.

Artigo recebido em 10 de março de 2012 e aprovado em 25 de março de 2012.



*As formas musicais, ou seja, os modos constitutivos de reagir musicalmente são internalizações de conteúdo social. Como toda arte, a música consiste tanto num fato social quanto em algo modelado em si mesmo, livre de resíduos sociais imediatos [...] Surge então a pergunta: como é que a espontaneidade musical se torna mesmo socialmente possível? Nela sempre se escondem forças de produção coletivas que, em suas configurações reais, ainda não foram absorvidas pela sociedade.*

Theodor Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*; trad. do autor.

Nos anos 2000, a *Sinfonia do Rio de Janeiro*<sup>1</sup> fez parte de diversas datas comemorativas em torno de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), Billy Blanco (1924-2011)<sup>2</sup> e Radamés Gnattali (1906-1988). Rica em significados, situa-se no início da carreira de Jobim e Blanco, na época dois jovens compositores em busca de sua própria linguagem musical e em vias de se firmar profissionalmente no mercado de disco. Todavia, chama a atenção o fato de seus autores serem conhecidos no campo de música popular, ao passo que o termo de “sinfonia” no título evoca associações com obras monumentais da tradição clássico-romântica europeia. Em razão disso, uma das preocupações desta pesquisa foi tomar distância de posições dogmáticas ou reproduzir rótulos em que a música “popular” aparece em oposição à música “de concerto”. “Popular”, portanto, denota em nosso caso uma prática musical que dialoga com diferentes instâncias de ordem artística e social, estando num permanente processo de interação e atualização.

Lançada em dezembro de 1954, apenas dezoito meses após a estreia de Jobim como compositor e arranjador no mercado do disco,<sup>3</sup> a *Sinfonia* foi gravada com coro, orquestra e um elenco de cantores célebres da época. Em preparo desde fins de 1953, não demorou em se transformar num projeto ambicioso que visava ao reconhecimento dos dois jovens compositores num meio musical altamente competitivo. Através de uma cuidadosa identificação de seus autores com a vida e as belezas naturais da cidade, tinha como objetivo criar algo como uma “síntese da vida do Rio” (Augusto, 2001, p. 21).

Letra e música foram criadas a partir de uma experiência de Blanco, que ao se deparar, de dentro de um lotação, com a paisagem deslumbrante da cidade, teria pensado alto: “Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar”. Desse modo, tanto o tema musical quanto a ideia poética nasceram de uma simples situação do cotidiano.<sup>4</sup>

Jobim aderiu ao projeto por insistência de Blanco, na época “entusiasmado com as possibilidades oferecidas pelo recém-lançado LP de dez polegadas”. Por permitir que uma composição musical de maior duração pudesse ser gravada num único

<sup>1</sup> Doravante designada apenas Sinfonia.

<sup>2</sup> William Blanco de Abruñosa Trindade.

<sup>3</sup> A música é “Incerteza”, samba-canção feito em parceria com Newton Mendonça e gravado em abril de 1953 pelo cantor santista Mauricy Moura para a Sinter, a primeira gravadora em que Jobim trabalhou profissionalmente.

<sup>4</sup> Vide o relato completo em Blanco, 2001, p. 75-77.



bloco e lado do disco, a novidade abriu um mercado de imenso potencial, comparável talvez só ao advento do *Compact Disc* nos anos 1980. Todavia, em termos de vendagem, o disco deixou a desejar (Castro, 2002, p. 98-99), ao passo que, musicalmente, “chamou muita atenção” (Mello, 2001, p. 17). Gravada mais por questões de prestígio e de benevolência de seu produtor João de Barro, “depois de pronta, seus autores não sabiam exatamente o que fazer com a obra. Imaginaram [...] vendê-la para o Departamento de Turismo da Prefeitura carioca, mas a proposta foi recusada por falta de recursos” (Cabral, 1997, p. 85-86).

Devido à sua formação musical e experiência como pianista de boate, a participação de Jobim foi decisiva na geração da obra. De início, havia também um ponto divergente a ser resolvido: “Para Jobim, a palavra ‘sinfonia’ soava muito pretensiosa. Mas, foi voto vencido: a partir da decisão conjunta do parceiro [...] Blanco e do diretor artístico [da Continental] João de Barro, o nome *Sinfonia do Rio de Janeiro* era ótimo” (Cabral, 1997, p. 85). Já de acordo com Blanco (2001, p. 76), “o que chamaram de *Sinfonia do Rio de Janeiro* [...] nós gravamos com o nome menos pretensioso de Rio de Janeiro – a Montanha, o Sol, o Mar – Suíte popular em tempo de samba”. Aquilo, portanto, que inicialmente aparentava ser uma contradição, agora está sendo esclarecido por seu subtítulo, cujo significado simbólico aponta para uma reinterpretação genuinamente brasileira do gênero. Com efeito, a obra não foi concebida por um processo imaginário ou especulativo com relação ao seu tema, pois, apesar de ter nascido a partir de um deslumbramento individual, representa uma criação essencialmente coletiva.

Outro ponto importante é que Jobim e Blanco estavam buscando algo como uma “legitimação” que lhes proporcionasse reconhecimento profissional. Segundo o relato de Blanco, o bordão principal da *Sinfonia* lhes servia como mote ou “senha” no meio musical da época.<sup>5</sup> A julgar pela história, a estratégia foi eficaz e alavancou a carreira de ambos, visto que acabaram por criar uma espécie de “marca registrada” que vinculou seus nomes de maneira duradoura à imagem da cidade. Jobim revelou a sua faceta “sinfônica”, retornando periodicamente a projetos sinfônicos e à temática da natureza,<sup>6</sup> enquanto Blanco seguiu consolidando uma carreira de sambista e cronista musical da cidade. Em suma, a *Sinfonia* representou para ambos uma etapa importante de afirmação pessoal e de crescimento profissional.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> “Quando perguntavam: Quem são esses caras!? – Aí nós respondemos [...] cantando assim: Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar” (Blanco, 2001, p. 77).

<sup>6</sup> O projeto intitulado “Jobim Sinfônico” (2003), lançado em CD duplo e em DVD com gravações que atendem a esse critério, infelizmente não inclui a *Sinfonia do Rio de Janeiro*.

<sup>7</sup> “A ‘Suíte’, sem grande sucesso de venda, garantiu não ficarmos no vermelho – a Continental e nós dois. Em compensação, teve execução espontânea, tornando mais fácil Tom e eu sermos conhecidos na difícil praça onde só dava Ary Barroso, Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, João de Barro e Alberto Ribeiro, Antônio Maria e Fernando Lobo” (Blanco, 2001, p. 77).



Figura 1. Jobim, sentado ao piano, num ensaio da *Sinfonia* em sua casa (1954). Em pé, da esquerda para a direita: Bill Farr, Luiz Delfino, Waldir, Billy Blanco e Os Cariocas (Badeco, Quartera, Ismael Neto e Severino Filho) (Augusto, 2001, p. 19).<sup>8</sup>

### **RADAMÉS GNATTALI E O PAPEL DO ARRANJADOR**

Nos créditos do LP (Continental, LPA-1.000-A), Jobim aparece como compositor, Blanco como letrista e Gnattali como arranjador e regente (“Radamés Gnattali e sua orquestra”). Segundo a definição do próprio Gnattali, o trabalho do arranjador consiste em “vestir a obra” (Barbosa e Devos, 1985, p. 62), ou seja, em algo que confere a uma composição musical uma espécie de “roupagem” ou acabamento estético final. Nota-se, contudo, que as atribuições de um arranjador profissional variam bastante segundo a época, as circunstâncias e o local de trabalho. Também o conceito de “arranjo” comporta uma grande gama de acepções e pode abranger desde alguns retoques até implicar coautoria na *forma* ou no *modo* como uma composição ou gravação fonográfica é apresentada. De qualquer forma, uma vez que esteja finalizado, é mesmo muito difícil percorrer o caminho inverso da produção para descobrir a medida exata da participação de cada um nesse processo.

No caso da *Sinfonia*, temos de tratar com dois arranjadores e dois arranjos distintos, sendo Gnattali o signatário responsável pelo arranjo orquestral e Aluisio Didier pelo arranjo da partitura impressa. Portanto, partimos inicialmente do pressuposto que Gnattali tenha interferido apenas minimamente no processo de acabamento da obra, pois estava lidando com profissionais que já se mostravam competentes em sua tarefa. No caso de Didier, ficou esclarecido, após consulta a Paulo



Jobim e ao próprio Didier, que “arranjo”, compreendeu a revisão documental e a confecção da edição impressa, tendo como base o autógrafo de Jobim. As partes faltantes da *Sinfonia* foram transcritas com base no fonograma de 1954. Ao confrontar a edição impressa com o respectivo fonograma, aquela revelou-se fiel ao registro da gravação.

O exame documental, por sua vez, revelou canções bem estruturadas, cujo aspecto geral sugere que foram elaboradas em separado. Em suma, a confrontação do fonograma com o autógrafo de Jobim deixou a nítida impressão de que coube a Gnattali algo mais do que simplesmente “orquestrar” ou “arranjar” a *Sinfonia*, principalmente no que tange à elaboração dos trechos de transição, bem como do acompanhamento e da distribuição das vozes entre o coro e os instrumentos da orquestra. Outro ponto importante a considerar é que coube a Gnattali como patrono do projeto a responsabilidade de garantir um acabamento consistente da obra, para evitar que surgissem problemas de última hora no dia da gravação. Tudo isso leva a entender que Gnattali imprimiu à *Sinfonia* também a sua marca pessoal, de modo que a orquestração difere, em termos de timbre e na seleção dos instrumentos, dos arranjos de Jobim daquele período – conforme arranjos feitos por Jobim para “Outra Vez”, de 1954, e “Foi a Noite”, de 1956, ambas de sua autoria.<sup>9</sup> Não sendo mais possível reconstituir o processo de sua produção, preferimos, até prova em contrário, encarar a *Sinfonia* como uma obra de criação coletiva.

Há ainda outro fator que corrobora a nossa hipótese, uma vez que foi incluída, no lado B do LP de 1954, uma seleção de canções da *Sinfonia* em versão instrumental. Gravada pelo Quinteto Continental – “um ninho de cobras com Chiquinho do Acordeão, Zé Menezes na guitarra, Vidal no baixo, Luciano Perrone à bateria e, claro, Radamés Gnattali ao piano” (Castro, 2002, p. 99) – a seleção consiste de cinco títulos, a saber: “Arpoador”, “Noites do Rio”, “Samba do amanhã”, “Hino ao Sol” e “Descendo o morro”.

### ALGUMAS NOTAS ACERCA DO AUTÓGRAFO

Examinado no Instituto Antonio Carlos Jobim, o autógrafo está em bom estado de conservação. Infelizmente, algumas partes se extraviaram, a saber: a “Abertura”, o “Hino ao Sol”, uma parte de “Matei-me no trabalho” e o “Samba do amanhã”. Os manuscritos examinados estão inteiramente a lápis e em boa caligrafia. Em sua maioria, trata-se de uma redução para piano, acompanhada por cifras harmônicas. A letra não aparece nenhuma vez.

<sup>9</sup> Nota-se, no arranjo de Gnattali, uma predominância nem sempre feliz dos timbres agudos, para não dizer que se sente igualmente uma falta de apoio nos graves da orquestra – um fato talvez parcialmente explicável pela precariedade da gravação original (Blanco, 2001, p. 77) ou por problemas na mixagem para o suporte digital.



Contudo, uma perda realmente irreparável representa o extravio do arranjo de Gnattali, razão porque não foi possível confrontá-lo com o autógrafo de Jobim. Suas circunstâncias são desconhecidas e, de certa forma, até misteriosas. De acordo com o relato pessoal de Paulo Jobim, a partitura se extraviou “muitos anos atrás” e não se tem até hoje nenhuma notícia da existência de uma cópia. Ainda assim, realizou-se, em dezembro de 1995, por ocasião do primeiro ano do falecimento de Jobim, um concerto na praia de Ipanema que incluiu a apresentação da *Sinfonia* numa versão para pequeno conjunto.

### **ANÁLISE MUSICAL DA SINFONIA**

Com o objetivo de proporcionar uma visão coerente da obra, reproduzimos a seguir uma analogia já empregada pelo musicólogo Rocha Brito nos anos 1960, e que interpreta a *Sinfonia* como se fosse uma sequência de “quadros” ou “cartões postais” que retratam topografia e cotidiano cariocas (Rocha Brito, 1993, p. 20). Ordenada em doze “cenas” ou “atos” e com um tema em comum, a *Sinfonia* também pode ser compreendida como uma simples “suíte de canções”.

Na análise que se segue, recorreremos primeiro a uma escuta fenomenológica da *Sinfonia*, como apresentada no fonograma original, restaurado e remasterizado em CD (Revivendo, 1997). Num segundo momento, o resultado da escuta foi confrontado com a partitura impressa (Jobim, 2001, p. 55-79) e complementado com observações e dados técnicos diversos que permitem um acompanhamento passo a passo da obra. Cada seção ainda é precedida por um breve resumo técnico para auxiliar o leitor na localização das partes.

1. Abertura (moderado) – Dick Farney
2. Hino ao Sol (samba-canção lento) – Dick Farney
3. Coisas do dia (dobrado movimentado) – Os Cariocas
4. Matei-me no trabalho (samba a tempo) – Gilberto Milfont
5. Zona Sul (samba vivo) – Elizeth Cardoso
6. Arpoador (samba-canção lento) – Lúcio Alves
7. Noites do Rio (samba-canção) – Doris Monteiro e Os Cariocas
8. O mar (sem indicação) – Elizeth Cardoso
9. Copacabana (samba-canção lento) – Dick Farney
10. A montanha (samba-canção a tempo) – Emilinha Borba
11. O morro (samba-canção lento) – Nora Ney
12. Descendo o morro (samba ritmado) – Jorge Goulart
13. Samba do amanhã (canção) – Dick Farney



## 1. “ABERTURA” (MODERADO)

Tonalidade: Mi bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 1 a 13. Forma: A-B-A. Tempo de gravação: 00:00-00:38.

Logo de início, percebe-se o contraste entre a orquestra em pleno *tutti* em região grave, cujo caráter grandioso ainda é sublinhado pela entrada de um grande coro, e de um trecho intermediário em que predomina uma voz masculina de caráter lírico e suave, em sensível oposição com o trecho anterior.

A entrada da orquestra, porém, não é imediata e sim precedida por uma espécie de “rufo” ou “chamada” que, de qualidade temporal suspensiva, deságua numa passagem vertiginosa ascendente até alcançar a oitava. A dinâmica dessa passagem é crescente e tem algo de dramático, um efeito reforçado por um gongo e pratos, entre outros instrumentos, difíceis de serem identificados auditivamente (c. 1 a 3). Segundo Clifton (1983, p. 14-15), o começo de uma obra musical é de suma importância por constituir uma experiência que envolve a temporalidade de dois seres: sujeito e música. De acordo com a visão fenomenológica, é através da experiência que o ouvinte ou espectador se torna um participante daquilo que autor(es) e intérprete(s) pretendem comunicar. Desse modo, interpretamos a “Abertura” como o instante em que um espetáculo cênico é descortinado.

Antonio Carlos Jobim & Billy Blanco  
arr. Aluisio Didier

Sinfonia do Rio de Janeiro

Abertura *Moderato*

Db<sup>7</sup>(9) Gb<sup>7</sup>(9) Dbm7 Gb<sup>7</sup>(9)

Figura 2. “Abertura”, c. 1 a 3.

A partir do c. 4, inicia-se o segundo período em que um grande coro<sup>10</sup> sublinha o efeito grandioso, introduzido nos c. 2 e 3 pelo tema de forma apenas instrumental, acrescentando-lhe os seguintes versos: “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar”. A declaração amorosa, apresentada nos primeiros versos, agora encontra continuidade na voz de Dick Farney (c. 8 a 11): “Festival de beleza/ natureza sem par”. Seu timbre vocal possui um caráter intimista e remete ao indivíduo que assiste ao espetáculo oferecido pela natureza. Nos c.12 e 13, a “Abertura” finaliza com a reexposição do tema principal, também em pleno *tutti* e com a participação do coro.

<sup>10</sup> Um coro misto com aproximadamente 30 cantores.



Figura 3. Tema musical e ideia poética principal da *Sinfonia* (“Abertura”, c. 4 a 13).

Formando, de um lado, o tema musical e, de outro, a ideia poética central da *Sinfonia*, identificamos, basicamente, dois estratos significativos, que simbolizam: a) o mundo natural, apoteótico e grandioso, e b) o mundo humano, sendo o elemento coletivo representado pelo coro e o elemento individual pelo cantor. Esses estratos determinam também a forma, correspondendo os c. 1 a 7 à seção A, os c. 8 a 11 à seção B, e os c. 12 e 13 novamente a A, tendo esta última a função de coda.

As respectivas seções se diferenciam por certa sutileza e seus centros tonais distintos: uma é executada por instrumentos de corda em registro grave e por grau conjunto (c. 7.3 e 4); outra é executada pelo coro, também por grau conjunto, porém acrescida por cromatismo harmônico e melódico (c. 9.3 a 10.2); e a terceira é executada novamente pelo coro, só que por anacruse e por salto de quinta ascendente, facilitando, assim, o retorno ao registro inicial.

A marcha harmônica é modulante. A tônica, no entanto, não aparece nenhuma vez, a não ser de maneira atenuada em sua mediantes Gm7 (c. 8.1). Na passagem do c. 7 para o c. 8 ainda é perceptível um efeito temporal suspensivo, ao mesmo tempo em que o acompanhamento orquestral cria uma expectativa que é respondida num jogo de chamada e resposta entre o solista, a orquestra e o coro (c. 8 a 11). O efeito é reforçado, de um lado, pelo cromatismo harmônico da progressão Gm7-F#m7-Fm7 (c. 8 a 10) e, de outro, pelo desenvolvimento sequencial do motivo em grau conjunto dos c. 8 e 9 (“festival de beleza”) e dos c. 10 e 11 (“natureza sem par”).

110 Ambas as passagens formam seqüências melódicas que terminam de maneira sus-



pensiva, sendo que a segunda conduz, por preparação em saltos, novamente ao registro tímbrico inicial, como experimentamos antes da entrada de Farney.

Em relação à harmonia, há notas melódicas que repousam sobre notas de tensão, seja em sétimas (c. 2.3, 4.3 e repetição), em décimas-primeiras (c. 4.1 e repetição) ou em nonas (c. 11), sendo que a presença recorrente de notas de tensão na melodia já aponta para uma das características marcantes da bossa nova.

Enquanto somos levados, nos c. 2 a 7, por um andamento firme, percebemos, na passagem do c. 7 para o c. 8, uma breve instabilidade temporal em que o contracanto termina em uma fermata. A partir do c. 8.2, instaura-se um novo plano espaço-temporal que rompe com a unidade direcional dos compassos anteriores. O efeito é reforçado pelo timbre vocal e pelo modo como Dick Farney interpreta a passagem. Depois de uma nova preparação harmônica (c. 11 para o c. 12), sonoridade e vigor do andamento inicial são restabelecidos a partir da reexposição reduzida e conclusiva do tema (c. 12 e 13), ao mesmo tempo em que somos conduzidos à primeira canção (ou “movimento”) da *Sinfonia*. Por tudo isso, o ouvinte se sente conduzido a planos espaciais e temporais distintos, dos quais se destacam sobretudo os contrapontos harmônicos e melódicos do c. 7.3 e do c. 11.2.

Constituída por apenas 13 compassos, a duração da “Abertura” é mesmo extremamente curta, de apenas 38 segundos. Todavia, tanto pela coerência interna dos elementos temáticos, harmônicos e rítmicos, quanto pelo caráter contrastante dos timbres, da dinâmica e do aspecto métrico-temporal do arranjo é de uma riqueza que em nada deixa a desejar, podendo se falar até em estratos múltiplos superpostos.

## 2. “Hino ao Sol” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Mi bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 14 a 33. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 00:39-01:34.

Uma vez que percebemos na “Abertura” um desenvolvimento predominantemente tético do tema e de elementos contrastantes, o “Hino ao Sol” se destaca por certa regularidade espacial e temporal. De contornos suaves e ondulares, a melodia se desenvolve em grau conjunto, alternando-se entre incisivos anacrústicos, acéfalos e téticos. A tonalidade é Mi bemol maior. Melodia e harmonia movem-se em bloco e são essencialmente modulantes, criando a impressão que se alcance a cada modulação um novo grau de “luminosidade”.

O texto poético é contrastante e recorre a metáforas e temática ainda pouco usual naquela época. Conjugando-se “sol” com “luz, vida, calor”, o poeta estimula no ouvinte associações que remetem a experiências sensíveis que, de uma maneira geral, se confirmam ao longo da canção. Ao filosofar sobre a efemeridade da vida, que, de “tão bela e querida”, já “acaba amanhã”, não se deve desanimar, uma vez



que, desde que seja “num dia de sol”, a vida vale mesmo assim a pena de ser vivida.

O segundo período (c. 22 a 29) seria uma simples reiteração não fosse a sensação do advento de novo frescor e vigor, constituindo um momento em que o poeta é tomado por esperança: “Quem sabe, não haveria a possibilidade de voltar a esse mundo?” A resposta vem na transfiguração: “num raio claro de sol” ou, talvez, “num pingo de chuva/ que cai de manhã/ no meu Rio”.<sup>11</sup>

Em termos estruturais, é interessante observar que o inciso inicial de cada estrofe – “eu que-ro” (c. 14) e “quem sa-be” (c. 22), assim como também o seu final, “ama-nhã” (c. 21) e “no meu Rio” (c. 29) – preenche um único compasso, enquanto os outros versos intervêm em frases de dois compassos. Em cada início de período, a melodia se encontra em posição de suspensão (Si bemol), enquanto a harmonia está em repouso (Eb6/9). Com exceção do quarto e quinto versos de cada estrofe, inicia-se nos outros versos uma nova modulação que culmina na resolução de um novo acorde tônico: “sol” e “al-guém” (Dm7-G7[b13] | C7M, c. 16 e 23), “vi-da” e “sol” (Bm7-E7[b9] | A7M, c. 18 e 26), “ama-nhã” (Fm7-Bb7[#5/9] | Eb6/9, c. 21) e “no meu Ri-o” (Fm7-Bb7, c. 29), de modo que a estrutura fraseológica se desenvolve de tal maneira que o *icto* final de cada frase recai sobre um número ímpar de compasso. O mesmo esquema pode ser aplicado à segunda estrofe da canção (c. 22 a c. 29).

A melodia, quando em repouso, apoia-se em notas consonantes, ao passo que, nas passagens preparatórias, destacam-se as notas de tensão (a nona menor aparece nos c. 15.3 e 23.3 e nos c. 17.3 e 25.3). O Lá bequadro da melodia em tempo forte (c. 19.3 e 27.3), por sua vez, pode ser interpretado ora em relação ao acorde diminuto de passagem Cdim7 como décima-terceira menor ou, de forma invertida, como a nona menor do acorde dominante G#7.

Depois da segunda estrofe, ressurgue novamente o tema com a orquestra e o coro em pleno *tutti* (c.30 a 33), assemelhando-se, em sua modulação, aos c. 2 a 5 da “Abertura”. Estando os dois primeiros compassos no tom de Mi bemol maior (c. 30 e 31), a segunda parte do tema, também de dois compassos (c. 32 e 33), é introduzida por preparação do dominante substituto (Bb7[9] => Am7), modulando para o tom de uma terça maior ascendente (Sol maior). A dinâmica é crescente e comunica um aumento de tensão. O retorno ao tema principal, agora na função de elemento conjuntivo, produz uma sensação de descontinuidade em relação ao caráter linear do Hino, ao mesmo tempo que convida o ouvinte a recordar e reter o tema principal da *Sinfonia*.

Uma marca forte do “Hino ao Sol” é, sem dúvida, o caráter modulante. Movendo-se em bloco, as modulações (c. 19 a 22) ocorrem em intervalos de terças menores

<sup>11</sup> Destaque para o sino agudo do c. 27.2, sugerindo que o arranjador desejou sublinhar a ideia poética musicalmente. No autógrafo de Jobim consta, neste local, apenas a indicação de “apito”.



descendentes, de tom maior para maior, até alcançar uma tríade diminuta, resolvida num acorde de téttrade maior (c. 16 e 24; c. 18 a 20; c. 26 a 28; e c. 14 e 22).

Passemos agora para o mecanismo harmônico que confere a essas progressões um efeito tão radiante e luminoso. Para tal, é preciso lembrar que os acordes ditos “perfeitos” – I grau (tônica), IV grau (subdominante), V grau (dominante) – contêm em si todas as notas da escala *diatônica*, o que lhes permite articular toda a série melódica tonal. É, no entanto, interessante observar que a concepção harmônica modulante do “Hino”, quando analisado de maneira horizontal, vale-se de um esquema que deriva da inversão arpejada de uma mesma tríade diminuta (Ebdim-Cdim-Adim-F#dim), ao passo que forma verticalmente, a partir de suas notas fundamentais, uma progressão composta de tétrades maiores. Chamemos, portanto, esse esquema harmônico de “simétrico não linear”.

E#	D
(C#)	Bb
<b>A#</b>	<b>G</b>
F#	Eb
=>b3	=>b3
F#7M	Eb7M

Figura 4. Esquema harmônico simétrico não linear.

Em termos quantitativos, a progressão simétrica não linear cobre ao todo dez (das doze) notas da escala *cromática* (as notas dobradas estão em parêntesis), enfim, uma gama numerosa para uma canção popular estrófica quando comparada com a das tríades perfeitas da escala *diatônica*. Outro detalhe é que os centros tonais modulantes da progressão percorrem, em cada estrofe da canção, precisamente a metade do ciclo das quintas até estarem situados *vis-à-vis*, ou seja, em seus pontos equidistantes mais afastados do ciclo (como é o caso de Mi bemol e Lá).

Para completar o ciclo (Mi sustenido e Fá sustenido, as notas faltantes da escala cromática, intervirão apenas se o esquema se completar como indicado), a mesma progressão teria de passar ainda pelo acorde F#7M, formando então um esquema harmônico que chamemos, em oposição ao não linear, de “simétrico linear”.



soprano	D	B	G#	D	(=>Ddim)
alto	Bb	(G)	(E)	Bb	(=>Bbdim)
tenor	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>C#</b>	<b>G</b>	<b>(=&gt;Gdim)</b>
baixo	Eb	C	A	Eb	(=>Ebdim)
intervalo		=>b3	=>b3	=>b5[#4]	
cifra	Eb7M	C7M	A7M	Eb7M	

Figura 5. Esquema harmônico simétrico linear.

Os acordes Bbdim7 (c. 18.3, 4 e c. 26.3, 4) e Cdim7 (c. 19.3, 4 e c. 27.3, 4), por sua vez, simplesmente estão constituindo diminutos de passagem. Sua função é substituir os dominantes secundários F#7 (=>Bm7) e G#7 (=>C#m7), respectivamente, formando as suas notas fundamentais uma linha de baixo cromático ascendente (A7M-Bbdim7-Bm7-Cdim7-C#m7). Diferentemente da “Abertura”, entretanto, todas as progressões preparatórias do “Hino ao Sol” são resolvidas harmonicamente.

Outro ponto a ressaltar é que o uso de sétimas maiores na harmonia<sup>12</sup> se tornaria uma característica do estilo composicional de Tom Jobim e da bossa nova. “Dindi” e “Inútil paisagem” são apenas dois exemplos em que o referido acorde empresta certa identidade sonora à composição. A omissão das notas de tensão – que fazem parte das assim chamadas “superestruturas harmônicas” – resultaria numa desfiguração da sua identidade sonora. Como observou Gava, com propriedade: “Em grande parte dos casos, bastou a eliminação de notas acrescentadas aos acordes, para que o sentido bossanovista ficasse definitivamente prejudicado” (Gava, 2002, p. 237).

Muito já se especulou sobre as origens dos procedimentos harmônicos de Jobim e da bossa nova. Uma pista do esquema harmônico empregado por Jobim no “Hino ao Sol” encontramos no seguinte comentário do compositor: “Aqueles harmonias, aquelas ondulações que Debussy faz para terceira menor, terceira menor acima, terceira menor abaixo [...] tudo isso é muito ligado à natureza” (apud Souza, Cezimbra e Callado, 1995, p. 68). Por outro lado, especulou-se que esses procedimentos tenham sua origem no *jazz* (em particular no *bebop* e no *cool jazz*). Escutemos Gava a respeito das semelhanças (e das diferenças) da música de Jobim e do *jazz*.

Em Jobim [...] pode-se dizer que todos os elementos da composição musical se submeteram à melodia [...]. A harmonia [...] é próxima à



do jazz na estrutura mas não na função, isto é, havendo predomínio meló-dico (e não harmônico, como no jazz) [...] Sua música [...] se diferenciou do jazz pelo caráter vago e oscilante das orquestrações; pelo uso das cordas e da flauta, de ataques muito menos incisivos, e pela renúncia em explorar as possibilidades virtuosísticas das partes. (Gava, 2002, p. 63)

Por fim, vale ainda destacar o aspecto temporal da “Abertura” e do “Hino”, pois quando aferidos em termos de duração, os primeiros “movimentos” da *Sinfonia* são muito breves. A “Abertura”, constituída por apenas 13 compassos, tem apenas 38 segundos, ao passo que o “Hino ao Sol”, de apenas 16 compassos e com uma duração de apenas 42 segundos, contraria a nossa percepção do tempo. Apesar de a diferença somar apenas quatro segundos, experimentamos no “Hino” a sensação de uma duração prolongada. Entendemos que esse efeito deve ser creditado ao fato de ter duas estrofes interpretadas e aos procedimentos harmônicos ali empregados – o que em princípio confirma a tese de que o tempo físico e cronológico não corresponde em absoluto ao tempo biológico e psicológico.<sup>13</sup> Destarte, com uma duração de 01:30 apenas, a *Sinfonia* passeia por paisagens e dinâmicas diversas. Por tudo isso, o “Hino”, gravado por Farney numa versão discretamente “abolerada”, já fora considerado por Rocha Brito (1993, p. 20) uma espécie de prenúncio da concepção musical que se afirmaria apenas anos depois com o advento da bossa nova.

### 3. “COISAS DO DIA” (DOBRADO MOVIMENTADO)

Tonalidade: Ré maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 34-67. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 01:35-02:44.

Se o assunto até agora tratado girou em torno da natureza e da efemeridade da vida, agora passa a ser o homem urbano e seu cotidiano (“sete horas/ quanta gente/ vai à rua/ procurando ônibus, trem”). Embora de temática aparentemente banal, é no cotidiano que se revelam as coisas importantes. Lembremos que foi num coletivo que Blanco teve a ideia do tema da *Sinfonia*, fazendo-o descer e contactar Jobim.<sup>14</sup>

Para provocar uma mudança radical no ambiente, os compositores recorreram a um andamento de “dobrado movimentado”, bem como a um trecho instrumental de

<sup>13</sup> No tocante à noção de tempo como categoria de interpretação musical, ver também: Kuehn, 2010.

<sup>14</sup> “Tom, é o seguinte. Vamos fazer uma suíte com várias músicas sobre o Rio de Janeiro, tendo como um elemento de ligação esse temazinho [...] E ele sentou no piano. Comecei a andar pela pequena sala, e cada um dizia um troço, que ia sendo escrito na pauta por ele [*sic*], que já dominava as colcheias e suas parentas próximas e afastadas, enquanto eu anotava as palavras, dele e minhas, porque o Tom já era bom de letra também desde o começo da carreira” (Blanco, 2001, p. 76).

<sup>15</sup> “Samba e choro [...] devem estar juntos quando se fala na construção de uma música brasileira” (Bicca Jr., 2001, p. 12).



doze compassos – bastante longo, portanto, quando o comparamos com a brevidade dos movimentos anteriores. A introdução (c. 34 a 41) nos comunica, em seus saltos fragmentados e *clusters*, a sensação de instabilidade e agitação próprias da vida de uma grande metrópole, sensação intensificada pela fugacidade que o ritmo assimétrico do naipe provoca no ouvinte.

Em princípio, não há nada melhor para representar musicalmente o ambiente social do que um coro ou um conjunto vocal como Os Cariocas, único em sua maneira de interpretar e harmonizar as vozes. Passada a introdução, o caráter acéfalo e cromático do motivo melódico prende logo de início a atenção. Ascendendo suavemente, nos c. 42 a 45, alcança, no c. 46, o ápice de uma oitava, quando se ouve o poeta chamar, ofegante e sem disfarçar certa ansiedade, por “ônibus, trem”. É neste momento que a linha melódica começa a tomar o sentido inverso, reiterando o motivo: “Não vem o lotação/ atrasado no trabalho/ resultado confusão”. A segunda estrofe (c. 50 a 57) retorna integralmente a ritmo e melodia da primeira. Desse modo, chegamos também à forma da canção: introdução (12 c.), a’ (8 c.), a’’ (8 c.), mais a coda de seis compassos.

Am7/D D7(b9) G maj7 C7(9) E7(9) Ebmaj7

i - ni - bus trem não vem o lo - ta - ção A - tra - sa - do no tra - balho re - sul - ta - do con - fu - so

Figura 6. “Coisas do dia”, c. 46 a 49.

A coda modera os ânimos e transmite tranquilidade e repouso. Contrastando com a agitação dos compassos anteriores, possui até certo efeito “sedativo”. O poeta faz referência a um hábito de longa tradição no Brasil: correria e nervosismo chegam ao fim ao se encontrar um lugar para tomar um café. O repouso encontra a sua correspondência no trecho vocal que forma, no registro grave, um *ostinato* (c. 58 a 63), cujo efeito ainda é sublinhado pelo decrescendo e o *ritenuto* do c. 63.

A partir do c. 64, ocorre, em dois compassos cada e em tonalidades distintas (Ré bemol maior e Fá maior), a reexposição do tema principal (c. 64 a 67). A primeira exposição do tema é delicada e inteiramente instrumental. Somos levados repentinamente para um ambiente onírico que contrasta em muito com a agitação dos compassos anteriores (c. 64 e 65). Seu timbre lembra o de um carrilhão ou de uma caixinha de música. Já a segunda exposição restabelece o momento grandioso, tal como apresentado na Abertura (c. 66 e 67). O efeito é reforçado por um preparo anacrústico da melodia (c. 67.3 e 4 para o c. 68) e por um dominante primário no acompanhamento (C7, C7[#5]), o qual, no entanto, ao resolver diretamente em Fá



maior, aqui exerce a função de acorde pivô, considerando-se que representa tanto a tônica quanto o começo da canção seguinte.

#### 4. “MATEI-ME NO TRABALHO” (SAMBA A TEMPO)

Tonalidade: Fá maior. Compasso: binário. Número de compassos: 68-85. Forma: A-A-coda (instrumental). Tempo de gravação: 02:45-03:24.

Nesta canção, a primeira em compasso binário da *Sinfonia*, o poeta opõe as condições desfavoráveis de trabalho (“que dia de canseira”, “lutei a semana inteira”) à abundância das opções de lazer (“gafieira, baralho, sol, futebol, Zona Sul, [Fla]Mengo, Copacabana, mar”). Embora esteja apresentado como “samba a tempo”, “Matei-me no trabalho” reúne tanto em seus contornos melódicos quanto no seu desenvolvimento rítmico todas as características de um samba-choro moderno.<sup>15</sup>

Sendo o choro um gênero propriamente instrumental mais do que vocal, a linha melódica com a presença de acordes arpejados (c. 70-71 e c. 78-79) e saltos que dificultam a execução vocal sugere que tenha sido concebido originalmente para a execução instrumental. O de nona, por exemplo, raro em música vocal, aparece duas vezes (c. 73.2 e c. 81.2) e o intervalo de sétima do c. 77.2, ambos descendentes, pertencem a essa categoria.<sup>16</sup>

Figura 7. “Matei-me no trabalho”, c. 72 a 75.

A marcha harmônica é modulante e acompanha a linha melódica. Predominam encadeamentos de dominantes secundários (A7-D7M e D7-G7M), dominantes substitutos (F7-Em7), dominantes seguidos (B7-E7-G7-Bb7), e cadenciais (Em7-A7, Gm7-C7 e F#m7-B7). Os c. 83.2 a 85 formam uma espécie de interlúdio que liga o samba com a canção seguinte. No c. 85.2, a sequência melódica se prolonga até chegar a um cromatismo melódico (Ré-Ré sustenido-Mi) e harmônico (Db7-C), modulando, por dominante substituto, para o tom da dominante (Dó maior). Contamos também aqui com um acorde pivô de função dupla, servindo os c. 84 a 91 de transição entre “Matei-me no trabalho” e o samba movimentado Zona Sul.

<sup>16</sup> De acordo com Castro (2001, p. 29), “[Jobim] nunca escondeu que o choro foi uma de suas profundas influências”.



### 5. “ZONA SUL” (SAMBA VIVO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: binário. Número de compassos: 86-122. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 03:25-04:09.

Percebe-se logo a presença feminina na voz volumosa de Elizeth Cardoso, cujo timbre e impostação vocal nos lembram o estilo “pré-bossanovista” de cantar.

O texto nos fornece uma série de informações sobre a Zona Sul carioca da época. O bairro de Copacabana, como centro de turismo, moda e lazer, vivia “sempre cheia”, enquanto o de Arpoador nos é apresentado como um lugar secreto, bom para “namorar”. Já Ipanema e Leblon ainda são apontados apenas como boas alternativas.

Acompanhado por atabaques, agogôs e um grande naipe de sopros, “Zona Sul” revela ser um samba ricamente orquestrado, bem na tradição do tempo áureo de “samba-exaltação”. Executado por um naipe em registro intermediário (c. 98 e 99, c. 114 e 115), o floreio harmônico de ritmo sincopado a partir da quinta do acorde (5-#5-6-b6) lembra o arranjo de Gnattali para o samba paradigmático “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. O respectivo floreio aparece alternadamente em dois estratos tonais: em Dó maior (c. 92 a 95 e c. 108 a 111) e em Mi maior (c. 96 a 99 e c. 112 a 115), indicando uma relação intervalar de terça maior. A melodia é diatônica e flui naturalmente dentro do âmbito de uma tríade, apoiando-se em notas diatônicas do acompanhamento harmônico (c. 92 a 98 e c. 101 a 102).

Um retardo relativamente abrupto do c. 119 para o c. 120 dá início a um trecho intermediário em registro vocal grave (“vou me esconder no Arpoador”). Composto por uma frase de dois compassos (c. 120 e 121), cumpre aqui a função de conduzir da opulência rítmica do samba para a fermata do c. 122.1. Dali se inicia, por anacrusa (c. 122.2), um novo momento musical e não tardamos a perceber que também este contrasta em muito com o anterior.

Figura 8. “Zona Sul”, c. 120 a 122.1.

### 6. “ARPOADOR” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 123-158. Forma: A-A-B-coda. Tempo de gravação: 04:10-05:40.

Em continuação à voz de Elizeth Cardoso entra, de modo suave e harmonioso, novamente um cantor em cena. Desta vez, no entanto, trata-se de Lúcio Alves. A condução e o encadeamento da sua entrada estão embasados na retomada do



elemento conjuntivo que caracterizou o final da canção anterior (“vou me esconder no Ar-po-a-dor”). O timbre vocal surpreende por sua suavidade, podendo nos levar, num primeiro momento, a confundir Lúcio Alves com Dick Farney, tão próximos são sonoridade e modo de interpretar de ambos. Apenas num segundo momento percebemos que a voz de Alves é mais grave e volumosa. Sendo assim, o contraste da passagem de “Zona Sul” para “Arpoador” está entre a voz masculina e a feminina, o cantor e a cantora, o vigor e a suavidade, elementos que, em princípio, não escondem outro contraste, o da inversão dos papéis masculino e o feminino.<sup>17</sup>

Tanto em termos poéticos quanto em termos musicais, Arpoador constitui uma das canções mais românticas da *Sinfonia*. A marcação de samba-canção é quase imperceptível e lembra uma declaração de amor em estilo de seresta. Evocando o amor com leveza e comedimento, a letra sugere que chegou a hora de deixar a “dor de cotovelo” para trás. Ainda bem – assim o poeta – existe a praia do Arpoador (“meu recanto encantado”), onde se pode “deixar de lado/ as mágoas de amor/ com outro amor ao lado” (c. 130.2 a 137.2).

Na seção B (c. 139 a 151), o poeta recorre a metáforas: “Meu Rio de Janeiro/ a mais bela mulher do país” (c. 141.3 a 145.1). Notemos também recursos musicais descritivos, como é o caso do floreio cromático no arpejo do acompanhamento orquestral (c. 139 a 143.1). No final da canção, o procedimento compositivo lembra um recurso da retórica musical. É o caso da subida melódica em grau conjunto repentinamente interrompida por uma queda de uma quarta justa, simbolizando o momento derradeiro: “o sol”, após o “olhar derradeiro”, “morre feliz” (c. 151.2 a 152) – “feliz”, porque existe a esperança de uma nova vida, de um novo dia, de renovação.<sup>18</sup>



Figura 9. Arpoador, c. 151 e 152.

<sup>17</sup> Uma das características da bossa nova, a inversão de papéis entre a voz masculina e feminina pode ser sentida, até de maneira mais acentuada ainda, na voz de João Gilberto e Elizeth Cardoso no LP *Canção do amor demais* (1958).

<sup>18</sup> Já constitui uma tradição o público aplaudir o pôr do sol nas praias do Arpoador e Ipanema, locais que testemunharam muitas das histórias da bossa nova. Foi no Arpoador que Jobim passou grande parte da sua juventude, a ponto de considerá-lo seu “cantinho de areia” predileto. Segundo Castro (1999, p. 59): “Nas reportagens de *Manchete* e *O Cruzeiro* sobre a bossa nova, o cenário para as fotos era o Arpoador. Foi também lá que João Gilberto se deixou fotografar para a contracapa do LP *Chega de Saudade*. E o Arpoador era território de Menescal, por causa da caça submarina, e, pouco depois, de Marcos Valle, por causa do surfe.”



A coda, intercalada por dois compassos de retardo e uma sutil suspensão do fluxo temporal (c. 155 e 156), é composta por uma dupla exposição instrumental do tema, constituindo também aqui um elemento conjuntivo que liga dois “atos” (ou “cenas”) distintos da *Sinfonia* (c. 152 a 154 e c. 157-158), ao mesmo tempo em que cumpre a função de modular um semitom acima (Ré bemol maior), dando assim início ao próximo movimento.

### 7. “NOITES DO RIO” (SAMBA-CANÇÃO)

Tonalidade: Ré bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 159-187. Forma: A-B-coda. Tempo de gravação: 05:52-07:16.

Nesta canção, destaca-se principalmente o arranjo vocal em que Doris Monteiro, uma das “cantoras do rádio”,<sup>19</sup> e o conjunto vocal Os Cariocas se revezam. A melodia se desenvolve de maneira inteiramente diatônica.

O texto nos fala dos mais diversos aspectos da vida carioca, como: “noite”, “lua”, “namoro”, “praia”, “mar”, bem como da boemia (“Copacabana que desperta/ banco de praia sem lugar”). Cantora e conjunto vocal se revezam de modo dialético: “boate” *versus* “bar”, “Cadillac” *versus* “picolé”, “cinema” *versus* “passeio a pé” e “frio” *versus* “calor”. Nos versos finais, a metáfora do amanhecer aparece outra vez: “A noite acaba/ grande criança/ vem novo dia/ vem nova esperança”.

A julgar pelo caráter não conclusivo da melodia, o verso “nova esperança” que finaliza a canção (c. 181 e 182) remete de alguma forma ao trecho suspensivo da coda de “Arpoador” (c. 151 e 152).

Em continuação, inicia-se o elemento conjuntivo mais lento e longo da *Sinfonia*, compreendendo, ao todo, seis compassos. Em seu acompanhamento, destacam-se o *pizzicato* nas cordas e um acordeão (c. 182 a 187). No c. 184, somos tomados de surpresa quando um assobio modula o tema duas vezes. Seu significado é simbólico e remete ao povo, ao homem comum, à rua, enfim, ao cotidiano da cidade, a um passo apenas do mar.

### 8. “O MAR”

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 188-211. Forma: intro-A-A-B-A. Tempo de gravação: 07:17-08:11.

Sem indicação de gênero, “O mar” evoca certas associações com a canção praieira de Dorival Caymmi, confessadamente uma das influências de Jobim. Na introdução (c. 188 a 193), orquestra e coro procuram visivelmente recriar um ambiente ondu-

<sup>19</sup> “Lúcio Alves e Dóris Monteiro, dois precursores da bossa nova” (Severiano e Mello, 1999, p. 312).



latório apropriado, mantido no acompanhamento durante os quatro primeiros versos. O efeito imitativo é produzido de maneira contrapontística pelo coro misto e pelo naipe da orquestra em *staccato*. Notamos ainda a predominância de quiálteras na linha melódica, em tensão com o ritmo do acompanhamento instrumental e a alternância de dois acordes no acompanhamento harmônico (C7M e Bb).

Figura 10. “O mar”, c. 192 a 196.

Como cantora assina novamente Elizeth Cardoso que também aqui se vale da sua impostação vocal, tão característica para a época, mas que agora soa um pouco forçada. O texto ainda traz referências explícitas à passagem do tempo, opondo a ação predatória do homem (“rasgaram a montanha”, “o túnel do Leme se abriu”) a uma noção de natureza que “recu[a] gentilmente”.

### 9. “COPACABANA” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 212-229. Forma: A-B-coda. Tempo de gravação: 08:12-08:59.

Também neste samba-canção percebemos uma grande familiaridade com o bolero. Interpretado por Dick Farney, o poeta recorre novamente ao emprego de metáforas (“Copacabana/ cidade-menina”), bem como a elementos contrastantes (“zangado no inverno”, “sossegado durante o verão”) e figurativos (“a mudez barulhenta do mar”).

A harmonia, enriquecida em suas superestruturas, contém diversos encaideamentos cromáticos (c. 222 a 224). Um floreio típico – hoje em dia já considerado um clichê harmônico – é o do tipo G7[13]-G7[b13]-G7 dos c. 214 e 215.

Nos c. 226 a 229, o tema principal ressurgue como elemento de ligação: a primeira exposição é executada com a participação do coro e da orquestra em *tutti*, ao passo



que a segunda segue de forma apenas instrumental e modulado uma quarta justa acima.

### 10. “A MONTANHA” (SAMBA-CANÇÃO A TEMPO)

Tonalidade: Si bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 230-248. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 09:00-09:52.

Nota-se logo de início o retorno da presença feminina. A cantora é Emilinha Borba, uma das “cantoras do rádio”. Seu timbre de contralto lembra um pouco Elizeth Cardoso. Pelo timbre e o vibrato, percebemos também em sua interpretação vocal a influência do ideal estético clássico-romântico. Essas características, somadas ao caráter “abolerado” da canção, remetem, de certa forma, ao gênero de seresta brasileira.

O desenho melódico da canção nos faz lembrar um relevo montanhoso (c. 230 a 233). Ascendendo sequencialmente em terças até galgar o sexto grau (“no alto, bem alto, tão alto”), desce em graus conjuntos (“pertinho do sol”), para depois repetir o movimento e repousar (“que ilumina este mar”). A melodia é inteiramente diatônica e contrasta com a harmonia modulante. Composta de quatro períodos de quatro compassos, cada período se inicia em centros harmônicos distintos: Si bemol maior (c. 230), Sol maior (c. 234), Sol menor (c. 238), e novamente Sol maior (c. 242).

A metáfora do amanhã é reiterada de forma ambígua: “Quem é que não perde a esperança/ no dia melhor/ o eterno amanhã?” A resposta do poeta não tarda, pois são “os [habitantes dos] morros do Rio de Janeiro, Favela, Mangueira e Salgueiro”. Desse modo – tendo, talvez, em seu íntimo, também uma função de crítica – é introduzida uma parte importante da topografia social que integra a paisagem carioca: o morro.

Executada pela orquestra, a melodia do elemento conjuntivo que se segue está inteiramente em terças. Exercendo uma função de prelúdio, o seu fraseado sugere algo como um soluço lamentoso, enquanto a linha melódica prossegue em semicol-



cheias. Subdividida em grupos de três, o contorno ondulado da melodia faz alusão à topografia da paisagem carioca (c. 246 a 248).

### 11. “O MORRO” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Ré menor-Ré maior-Ré menor. Compasso: binário. Número de compassos: 249-312. Forma: A-B-C-coda (refrão, coro). Tempo de gravação: 09:53-12:31.

Estamos chegamos literalmente ao ápice da *Sinfonia*, ou seja, ao “topo do morro”, por assim dizer. Certamente não foi por acaso que a interpretação de caráter lamentoso foi confiada a Nora Ney. Musicalmente muito bem estruturada, tornou-se a canção mais conhecida da *Sinfonia*. Há também outros aspectos em que “O morro” merece atributos superlativos, pois ao mesmo tempo em que constitui a canção mais longa da peça (02:40), é também a mais modulante e contrastante.

De uma forma geral, a orquestração de Gnattali e o refrão dos c. 305 a 312 revelam detalhes notáveis, constituindo pontos altos da interpretação. Com efeito, “o Morro” está enraizada na tradição do samba, samba que é “tão bom/ que a cidade esqueceu” (c. 285 a 287). Representando, de certa forma, o tributo do poeta ao morro carioca, há também elementos de crítica social: “Se na roupa és mal vestido/ Deus te fez o escolhido/ para fazer samba melhor”, frase que desemboca diretamente no tom homônimo maior (c. 265 a 271).

A julgar pela letra, a cidade do Rio de Janeiro já vivia naquela época a dicotomia de “morro *versus* asfalto”. Todavia, não é raro que o morro seja visto de maneira romantizada ou estereotipada, como o poeta parece insinuar nos seguintes trechos: a) “Morro, eu conheço a tua história/ um passado que é só glória” (c. 251 a 253); b) “Da desforra, da intriga/ até mesmo numa briga/ vais buscar inspiração” (c. 257 a 263); c) reiterando o clichê de que o samba e o carnaval conseguem transformar tristeza e pobreza em alegria: “Quando a tristeza do morro/ consegue descer/ contando seu mal/ o pranto nos é ofertado/ na forma bonita/ do seu carnaval” (c. 305 a 312); e d) os versos: “Onde samba é Brasil de verdade/ o progresso ainda não corrompeu” (c. 276 a 279) não reproduziriam a visão romântica de um Brasil idílico e ingênuo que, intocado pela “civilização”, não se deixa corromper? Será que o fato de “o progresso” ainda não ter chegado ao morro ajudou mesmo a preservar a sua “autenticidade”? Afinal, qual o modelo de progresso de que fala o poeta, é o do discurso oficial? E qual o modelo de progresso de que o Brasil com a sua infinidade de “morros” precisa? A soma de televisores, geladeiras e carros de passeio pode resultar num indicador confiável para a medição do “progresso”?

No arranjo orquestral predominam os naipes que literalmente “conversam” com a melodia vocal. De uma maneira geral, orquestração e arranjo de Gnattali lembram as danceterias de gafieira, uma tradição tipicamente carioca que sobressai princi-



palmente no solo da orquestra, formando aqui uma espécie de *chorus* ou *bridge* (c. 288 a 304). As passagens modulantes estão muito bem preparadas, como ocorre na modulação para o tom da subdominante dos c. 287-288 (Sol maior), e na modulação para o tom homônimo menor dos c. 303-304 (Ré menor).

O quarto e último módulo de “O morro” conduz novamente para a tonalidade de Ré menor, dando início a um dos trechos mais belos da *Sinfonia* (c. 304). Constituindo uma espécie de refrão, é executado pelo coro (c. 305 a 312). Inteiramente em terças, chama atenção pela tonalidade menor e sua extraordinária beleza estética. De função um tanto contrapontística, destaca-se não apenas desta canção, como também do conjunto da obra. Com efeito, a tensão presente na seção anterior aparece bastante atenuada e constituir aqui algo como uma inversão de conceitos musicais recorrentes, já que a tonalidade menor do refrão provoca aqui certa sensação de brilho.

Figura 12. “O morro”, c. 305 a 312.

## 12. “DESCENDO O MORRO” (SAMBA RITMADO)

Tonalidade: Ré menor. Compasso: binário e *alla breve* (preparação). Número de compassos: 313-386. Forma: A-A-B-A-coda. Tempo de gravação: 12:32-14:26.

Uma espécie de samba-exaltação, “Descendo o morro” é a canção mais movimentada da *Sinfonia*. Interpretada por Jorge Goulart, introduz um conjunto de novas ideias musicais que se destacam sobretudo pela reiteração. Também em tom menor, a melodia, cujas notas ritmicamente reiteradas descem cromaticamente, está sempre em diálogo com o restante do conjunto, ao passo que o arranjo orquestral se destaca também aqui pela tradição de gafeira e pelo ritmo em batucada de samba. Em perfeita correspondência com o tema poético, as partes da canção aparecem reforçadas pelo grande coro que conduz a *Sinfonia* pouco a pouco à apoteose (c. 328.2-339 e c. 365.2 a 382.1).



O poeta não se omite a tocar em problemas e precariedade próprios da vida no morro: “Barracão não conhece cobertor”, e: “É dentro dele chove de verdade” (c. 349 e 350), além de outro problema, conhecido por todos que ali vivem: “Quando fizer calor/ não reze pra chover/ por caridade” (c. 343 a 346). Enfim, o poeta pede passagem: “Dá licença meu senhor/ dá licença de passar”. Quem poderia ser esse “meu senhor”? Certamente ninguém do morro, pois “o samba que é verdadeiro” – novamente a questão da autenticidade – “nasce no alto”. Destinado a descer (“desce o morro/ pra vir pro asfalto”), confirma, por extensão de sentido, a necessidade de o morro se integrar ao restante da sociedade.<sup>20</sup>

### 13. “SAMBA DO AMANHÃ” (CANÇÃO)

Tonalidade: Ré maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 387-406. Forma: A-A-coda-Fim. Tempo de gravação: 14:27-15:37.

Com tanta agitação, batucada e carnaval, “descemos” agora do “olimpico do samba” para um ambiente mais tranquilo. Musicalmente, a descida se dá por um *rallentando* intenso, semelhante a uma pisada firme no freio, por assim dizer, ao qual se segue um trecho para o qual se pede “lento e grandioso”, em que o tema principal da *Sinfonia* é reapresentado duas vezes: primeiro, de forma modulada e em oitavas (c. 383 e 384), e depois de forma rearmonizada e em uníssono (c. 385 e 386). Ao mesmo tempo, a dupla reexposição do tema serve como elemento de ligação entre o ritmado “Descendo o morro” e o “Samba do amanhã” (este indicado apenas como “canção”). Na passagem descendente, a marcha harmônica modulante lembra nitidamente o “Hino ao Sol” (c. 391 a 394). Desta vez, porém, a marcha modulante não procede em intervalos de terças menores e sim em intervalos de tons inteiros (A7M-G7M-F7M-Bb7M). Certamente o efeito estético desses procedimentos corresponde a uma sensação de descida.

A interpretação vocal tem outra vez a assinatura de Dick Farney. O timbre de sua voz tem algo de tranquilizante e seu modo de interpretar já nos soa bastante familiar. O tema musical é luminoso como um “raio de sol”. Aparentemente, os compositores planejaram tudo de tal maneira para assegurar que o ouvinte se lembre do “Hino ao Sol”. Desse modo, o “Samba do amanhã” se apresenta como a coda da *Sinfonia*. O tema, entretanto, passa, nos c. 399 a 404, por uma ligeira modificação, conduzindo a uma passagem ascendente que fecha a *Sinfonia* com a exposição derradeira do tema (c. 405 e 406) e com uma cadência em modo mixolídio (D-Am-D-Am-D).

<sup>20</sup> Uma tendência historicamente confirmada: “Com o tempo, o samba deixará de ser a expressão de um determinado grupo social para se integrar à cidade, à mídia e à influência de outras classes. Paralelamente a essa transformação tornar-se-á instrumento do Governo no que se refere à propaganda política e à propagação de ideias” (Bicca Jr., 2001, p. 14).



Também o poeta teve o cuidado de finalizar a *Sinfonia* de maneira notável. Ao retornar às metáforas do “amanhecer”, do “sol” e da “luz”, recorre igualmente a elementos já empregados no “Hino”. Reiterando o Bom e o Belo, o poeta evoca três “razões do ser”: “ver”, “sentir” e “amar” a vida, “tão bela e querida/ que acaba amanhã”. Sendo assim, “não importa morrer”, pois, “quem sabe”, “voltarei outra vez”. Desse modo, as “três razões” evocadas encontram a sua correspondência perfeita no próprio tema da *Sinfonia*, uma vez que o “Rio de Janeiro”, assim como “a montanha, o sol, o mar” remetem, em seu âmago, a algo muito maior que faríamos bem em amar e cuidar.

### **SINFONIA À BRASILEIRA**

Uma criação atípica do gênero, a *Sinfonia do Rio de Janeiro* representa um empreendimento essencialmente coletivo e brasileiro. Sendo uma espécie de “sinfonia à brasileira”, teve no samba e no samba-canção o seu paradigma. Outrossim, representa uma obra de transição, na qual já se acham elementos de uma nova linguagem musical. Noutras palavras, a *Sinfonia* se revelou uma obra moderna para o seu tempo, renunciando, em estruturas harmônicas e melódicas, bem como em sua temática, a bossa nova.

“Um projeto forte e ousado” (Jobim), proporcionou aos seus compositores prestígio e reconhecimento no meio musical carioca, ao mesmo tempo em que representou para ambos uma importante etapa de realização pessoal e de crescimento profissional. Jobim, ao retribuir a educação musical que recebeu em sua formação, recorreu a procedimentos diversos, oriundos tanto da tradição musical brasileira quanto erudita, enquanto Blanco exerceu um papel misto de mentor e compositor-letrista do projeto.

Radamés Gnattali, por sua vez, representa o músico brasileiro multifacetado e polivalente por excelência, que transita com desenvoltura entre o popular e o erudito, entre a composição e a orquestração, entre o formal e o informal, entre o profissional e o “pai espiritual” (Jobim), não apenas em termos de música como também em razão de toda uma realidade social e cultural.

Finalmente, considerando-se que a *Sinfonia* fala das belezas naturais do Rio de Janeiro e, por extensão de sentido, do convívio de seus habitantes, somos impelidos a formular também uma crítica que toca em certos clichês e estereótipos, reiterados quase sempre quando se exalta a cidade para os mais diversos fins políticos ou propagandísticos. Nessa tarefa, é mesmo impossível não falar de valores e de atitudes cívicas. É que, nos quase sessenta anos que decorreram desde a criação da *Sinfonia*, o Rio tem demonstrado fortes sinais de desgaste, evidenciando um descompasso flagrante entre o discurso e os atos, a política e as reais necessidades do cidadão.



Cobrando seu tributo, o resultado pode ser medido nas inúmeras mazelas que se multiplicaram pela cidade e que estão clamando por políticas públicas concretas. Por tudo isso, chega-se à conclusão que o fato de se viver num ambiente tropical exuberante não é o suficiente para garantir, nem para sozinho sustentar a qualidade de vida de uma cidade.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Em termos “objetivos” de qualidade de vida, “a cidade do Rio de Janeiro despencou [...] no ranking mundial de qualidade de vida, elaborado anualmente pela consultoria norte-americana *Mercer Human Resource*. Segundo a pesquisa, que abrange 215 cidades de todos os continentes, o Rio caiu de 108º para 118º posição, sendo ultrapassada pela paraguaia Assunção (110º), a equatoriana Quito (113º) e a israelense Tel Aviv (115º) [...] A pesquisa da *Mercer*, que tem 13 mil empregados e está presente em 40 países, analisou 39 critérios políticos, econômicos, sociais e ambientais para elaborar o ranking de qualidade de vida” (disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil>>, último acesso em fev., 2004). Intriga ainda que, nos anos que se passaram, a cidade do Rio conseguiu recuperar apenas dois lugares no ranking, ou seja, em 2010, ocupou a 116º posição, enquanto, na categoria de “ecocidade”, o Rio de Janeiro está em 112º lugar (*BBC Brasil / Estadão*, 26-mai., 2010) – um resultado que dispensa qualquer comentário e que contrasta em muito com a “subjetividade” poético-musical, como ela se apresenta na *Sinfonia do Rio de Janeiro*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Augusto, Sérgio. “Texto”. In: Jobim, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim*, obras completas, v. 1 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2001.

Barbosa, Valdinha e Devos, Anne M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Coleção MPB, v. 15. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1985.

Bicca Jr., Ramiro L. *Coisas nossas: a sociedade brasileira nos sambas de Noel Rosa*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: PUCRS, 2001.

Blanco, Billy. *Tirando de letra e música*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Castro, Ruy. *Ela é carioca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Castro, Ruy. *Chega de saudade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Clifton, Thomas. *Music as heard*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Gava, José. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

Jankélévitch, Vladimir. *Ravel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlt's Monographien, 1958.

Jobim et al., coord. *Cancioneiro Jobim: obras completas*. v.1 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music / Casa da Palavra, 2001.

Jobim, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Jobim Music, 1996.

Kuehn, Frank M. C. *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a bossa nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

Kuehn, Frank M. C. “Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical”. In: *Opus*, v. 16, n. 2, dez., p. 15-38. Goiânia, 2010.

Mello, Zuza H. de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

Rocha Brito, Brasil. “Bossa nova” [1960]. In: Campos. *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 17-40, 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Severiano, Jairo e Mello, Zuza H. de. *A canção no tempo*. 4ª ed., v. 1 (1901-1957), São Paulo: Editora 34, 1999.



Souza, Tarik; Cezimbra, M. e Callado, T. *Tons sobre tons*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

### Discografia

“Sinfonia do Rio de Janeiro”. In: *Antonio Carlos Jobim, meus primeiros passos e compassos*. CD. Curitiba: Revivendo RVCD-110, 1997.

*Jobim sinfônico*. CD (duplo). Rio de Janeiro: Biscoito Fino BF-547 (2003).

### Edição musical

Jobim, Antonio C. e Blanco, Billy. “Sinfonia do Rio de Janeiro” (partitura). In: Jobim, Paulo (coord.). *Cancioneiro Jobim*. Obras completas, v. 1, p. 55-79 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2001.

FRANK MICHAEL CARLOS KUEHN, natural de Berlim, Alemanha, estudou violão, guitarra elétrica e percussão. Músico e participante de diversas formações musicais. Atraído pela música brasileira, emigrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a atuar em recitais de música erudita e popular, no magistério e na pesquisa acadêmica. Graduado em Educação Musical pela UFRJ, é mestre em Música pela UFRJ, e doutor em Música pela Unirio. Atualmente, sua pesquisa enfoca questões relativas à prática musical com seus desdobramentos estéticos e filosóficos para a teoria da interpretação e da *performance*. Definida em áreas de conhecimento, contempla interpretação musical, teoria da interpretação, teoria da *performance*, teoria crítica da arte e filosofia da música.