

A interpretação de *Aquarela do Brasil* por Tom Jobim: tensões em um monumento da identidade musical brasileira¹

Fabio Guilherme Poletto²

Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Resumo: Este artigo propõe análise histórica do cenário musical brasileiro do final da década de 1960, com especial ênfase na trajetória de Antônio Carlos Jobim (1927-1994). Para tanto, aborda e problematiza a interpretação de *Aquarela do Brasil*, canção de Ary Barroso (1903-1964) gravada por Jobim em 1970. Propõe-se a analisar esta fonte, em contraponto com a gravação original de Francisco Alves realizada em 1939, além de outros documentos. A comparação entre arranjos e interpretação fixados nesses diferentes registros gravados de *Aquarela do Brasil* aponta elementos para a compreensão de possíveis novos sentidos gerados pela versão jobiniana. Os significados sugeridos por esta interpretação indicam potenciais tensões em conceito de identidade musical historicamente negociado ao longo do século XX na canção popular brasileira.

Palavras-chave: *Aquarela do Brasil*, Ary Barroso, Brasilidade, Tom Jobim, Bossa Nova.

Abstract: This paper proposes a historical analysis of the Brazilian musical scene of the late 1960s, with

¹ *Tom Jobim's Brazil: tensions in a monument of Brazilian musical identity*. Submetido em: 05/04/2016. Aprovado em: 15/05/2016.

² Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2011). Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (2004). Especialista em História e Estética da Música do século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2001). Licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1996). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I / Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Música e Práticas Interpretativas, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Música, Estética, Música Brasileira, Práticas Interpretativas. E-mail: fabio.poletto@unespar.edu.br

special emphasis on the trajectory of Antonio Carlos Jobim (1927-1994). It addresses and discusses the interpretation of *Aquarela do Brasil (Brazil)*, a song by Ary Barroso (1903-1964) recorded by Jobim in 1970. For this purpose, it aims to examine this version, in contrast with the original recording of the work by Francisco Alves of 1939, as well as other documents. The comparison between arrangements and performances set on these two recordings presents elements for understanding possible new meanings generated by Jobim's version. The landscape suggested by Jobim's interpretation indicates potential tensions within a concept of musical identity historically negotiated throughout the twentieth century in Brazilian popular song.

Keywords: *Brazil*, Ary Barroso, Brazilianness, Tom Jobim, Bossa Nova.

Chamou-se *Stone Flower* o sexto LP solo de Tom Jobim, gravado nos Estados Unidos entre abril e maio de 1970. Esse trabalho figura como parte final de trilogia que inclui os álbuns *Wave* e *Tide*, gravados em 1967 e 1970, respectivamente. Em seu repertório, *Stone Flower* trouxe quatro obras originais: *Tereza My Love*, *Choro*, *Andorinha* e a faixa título. Outras três composições foram recriadas a partir de originais escritos para a trilha sonora do filme *The Adventurers*. As únicas canções do disco são *Sabiá*, composta em parceria com Chico Buarque de Hollanda (1944), e *Brazil*, a versão jobiniana para *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (1903-1964).

Após intensa exposição inicial da Bossa Nova entre os anos de 1963-1965, que caracterizaram complexo fenômeno sociocultural e mercadológico nos Estados Unidos, o interesse por essa estética passou por certo declínio.³ Não obstante, Jobim angariou aceitação como *songwriter*, e a repercussão alcançada pelo álbum de 1967 *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* pode ser entendida como o ápice de sua inserção naquele mercado. Ao mesmo tempo, sua música encontrou relativo espaço junto ao circuito jazzístico, o que explica em parte o caráter instrumental da trilogia *Wave*, *Tide* e *Stone Flower*.

No Brasil, por outro lado, contingências políticas derivadas do golpe militar de 1964 e dinâmicas ligadas ao mercado de bens culturais interferiram diretamente no cenário da música popular ao longo da década de 1960. A ampliação do mercado cultural trouxe novos públicos, expectativas e debates

³ Um complexo processo que gerou produtos de toda ordem e foi pautado pela ação de diferentes atores históricos, angariando variados públicos potenciais e tendo como traço mais característico o ineditismo de seu alcance comercial, "... with a explosion of bossa nova recordings" (PERRONE & DUNN: 2002, 17). Ver também, ROBERTS: 1979, 170-175; GEVERS: 2010; GOLDSCHMIDT: 2009.

sobre os rumos do que então era denominado *moderna música popular brasileira*⁴, imprimindo complexidade crescente ao cenário musical. O período foi marcado por cisões internas no grupo de artistas identificados com a bossa nova e progressivos questionamentos sobre a identificação desta estética com uma visão ingênua e acrítica do nacional desenvolvimentismo. Como resultado destas dinâmicas, os músicos tidos como bossanovistas, até meados da década de 1960 praticamente os únicos representantes de projeto musical que se propunha moderno, passaram a disputar espaços com representantes de outras tendências, cujas propostas também incluíam aspirações modernizantes. Diferentes correntes estéticas entraram em cena, propondo alternativas musicais e poéticas de representação e apropriação da tradição musical brasileira face a interferência crescente de influxos internacionais, ao mesmo tempo “... competindo pela preferência de uma população heterogênea de ouvintes potenciais” (TREECE: 2000, 128).

Estas disputas tornaram-se ainda mais acirradas devido ao progressivo sufocamento das expressões artísticas no contexto do autoritarismo. A partir de meados da década de 1960, enquanto nos Estados Unidos a aceitação de Jobim foi crescente, sua relação com certas parcelas do público brasileiro passou por mudança, em que a cobrança por posicionamento político mais incisivo embaralhava-se com a percepção de seu sucesso no exterior materializando-se em questionamentos sobre o caráter *nacional* de sua obra. Constituiu-se vetor crítico que não era exclusivo a Jobim, mas à própria estética bossanovista, tida como “alienada” e “americanizada”. A intersecção entre arte e política passou a moldar clivagem para a avaliação do papel dos artistas face a conjuntura de autoritarismo e tornaram-se recorrentes as críticas a Jobim, com cobranças de “... uma postura combativa e musicalmente mais comprometida” (FUENTES LIMA: 2008, 132). Naquele cenário, o fortalecimento das novas tendências, notadamente a *canção engajada* e o *tropicalismo*, acabou por revelar crescente desinteresse pela estética bossanovista representada pelas gravações de Jobim voltadas ao mercado norte americano. Esse panorama alcançou seu clímax no episódio da vaia à canção *Sabiá*, durante as finais do III Festival Internacional da Canção, em 1968.⁵

Como um todo, portanto, o período do pós 1968 pode ser percebido como fonte privilegiada para a compreensão de complexo movimento de inflexão em algumas características da música de Jobim, que podem ser avaliadas como sintomas de uma série de interferências: da crítica musical, da disputa com outras propostas estéticas modernizantes, da reconfiguração do mercado musical, da

⁴ Ou *MMPB*, na expressão corrente até aproximadamente meados de 1969. Com a reestruturação do campo musical a partir do final da década de 1960, em cujo processo atuaram simultaneamente artistas, indústria fonográfica, TV, rádio e mídia impressa, a sigla modificou-se para *MPB*, ou *Música Popular Brasileira*. Neste processo, as diferentes propostas artísticas que se aglutinaram em torno da sigla foram permeadas pelas expectativas de gosto das classes médias e a MPB configurou-se como “... an overwhelmingly middle-class product, made by predominantly middle-class artists for a middle-class, often student, audience”. (STROUD: 2008, 48).

⁵ Sobre este episódio, ver POLETTTO: 2015.

autocrítica perante os (des)caminhos do processo de modernização. Mas também pode-se especular que a partir da experiência traumática da via sofrida em seu país, Tom Jobim tenha tentado reaproximar-se das audiências brasileiras, com o intuito de recuperar em algum nível o capital cultural de ícone da “moderna música popular brasileira”.

Esse movimento pode ser percebido em gravações do período, em que o compositor tende a privilegiar diálogos com fontes reconhecidas da *brasilidade*⁶. Em *Tide*, por exemplo, gravou arranjo para o choro *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973). Em *Stone Flower*, prestou homenagem com composição original chamada *Choro* ao violonista Garoto (1915-1955). Entretanto, não foi apenas na direção de tradição estabelecida na linhagem do choro e do samba que o compositor procurou transitar. O próprio disco *Stone Flower* apresenta, entre obras mais afeitas à estética bossanovista (*Thereza my love*, *Andorinha*, *Sabiá* e *Olha Maria*, por exemplo), temáticas relativamente inéditas na produção de Jobim, especialmente naquela destinada ao mercado norte americano, como os maracatus *Stone Flower* e *God and the Devil in the land of the Sun*. Embora não se esgotem aí as referências a um tipo de diálogo de Tom Jobim com determinada tradição da música brasileira, estas parecem configurar as mais evidentes deste período.

Porém, é possível observar que a interpretação de Jobim para *Aquarela do Brasil* diverge de maneira evidente da versão original fixada em 1939 por Francisco Alves (1898-1952) com arranjo de Radamés Gnattali (1906-1988). Por meio de diferentes procedimentos, Jobim promoveu sutil desconstrução dos elementos fixados naquela versão, peculiaridade também notada por outros analistas (CHAVES: 2007, 143; NAPOLITANO: 2007, 138). O esforço de compreensão dessas diferenças pode indicar, portanto, como a obra foi reelaborada, sugerindo novos sentidos para a canção e indicando possibilidades para o entendimento da situação do compositor no cenário cultural daquele período.

Aquarelas...

Aquarela do Brasil é uma canção cuja estrutura pode ser dividida em três seções, formando um todo que geralmente é executado linearmente, sem repetições internas, no qual se encaixam dois planos narrativos (letra) distintos. A seção **A** da canção sustenta os seguintes versos: “*Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/ O Brasil, samba que dá/ Bamboleio que faz gingar/ O*

⁶ Este trabalho toma a *brasilidade* como categoria histórica delimitadora de pressupostos característicos de uma essencialidade, elemento indefinido do *ser* brasileiro, submerso e latente, permeando as margens dos sistemas culturais, sem, contudo, negar as tensões e contradições da formação cultural brasileira. Historicamente, a *brasilidade* pode ser pensada como um dos elementos da cultura que foi continuamente utilizada e reposta como um código de pertinência, adquirindo várias conotações ao longo do século XX, não restritas aos campos artísticos. Materializando-se em projetos estéticos desde a República e forjando um arcabouço de elementos e juízos críticos que variaram conforme a concepção filosófica e/ou ideológica de sua interpretação, a *brasilidade* constituiu um valor cuja contínua importância no cenário cultural revelou-se permanente. Assim, a *brasilidade* tornou-se vetor fundamental nas diversas formulações da identidade da nação em suas imbricações com a criação cultural.

Brasil do meu amor/Terra de Nosso Senhor/Brasil! Brasil!/Pra mim... pra mim...”

A seção **B** gira em torno da mesma harmonia, embora seus perfis melódicos privilegiem terminações com notas mais longas sobre as vogais: “*Ó, abre a cortina do passado/Tira a mãe preta do serrado/Bota o rei congo no congado/Brasil! Brasil!*”

Já a seção **C** é a mais instável da canção, apresentando cromatismos melódicos e harmônicos que só nos compassos finais retomam caráter resolutivo: “*Deixa cantar de novo o trovador/À merencória luz da lua/Toda a canção do meu amor/Quero ver essa dona caminhando/Pelos salões arrastando/O seu vestido rendado/Brasil! Brasil!/Pra mim... pra mim...*”⁷

O levantamento inicial da trajetória histórica de *Aquarela do Brasil* realizado por Daniella Thompson revela cerca de 380 regravações, no Brasil e no exterior (THOMPSON: 2008, s/p). Esta canção se tornou paradigmática ao resumir musicalmente um projeto de identidade nacional calcado no samba, historicamente construído e negociado ao longo da década de 1930 (MCCANN: 2004, 41-43). Neste sentido, e não obstante as tensões que marcaram sua recepção, *Aquarela do Brasil* instituiu-se como ícone da música popular brasileira da primeira metade do século XX, galvanizando certo ideal de brasilidade em música. Sua complexa trajetória a caracterizou como emblema, espécie de documento/monumento da cultura brasileira, passível de abordagem crítica (LE GOFF: 1996, 548). Processo que se desencadeou também em função de desejo explícito do compositor Ary Barroso, que ambicionava conjugar recursos instrumentais e retóricos no sentido de gerar:

um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, de gente boa laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa **apoteose sonora**, esse Brasil glorioso. (BARROSO *apud* CABRAL: 1993, 179).

O arranjo original de Radamés Gnattali (1906-1988) cumpriu à risca a opção pelo registro monumental desejado por Ary Barroso que suplantasse a singeleza dos grupos regionais característicos das gravações de samba da década de 1930. Segundo Napolitano (2007: 44), o arranjo costura delicado equilíbrio entre sonoridades mais afeitas às *big bands* do jazz, em registro sinfonizante, ao mesmo tempo em que mantém – recalçando – a tradição rítmica do samba, criando um paradigma estilístico.

Na versão de Radamés Gnattali/Francisco Alves, os dois planos narrativos são arranjos musicalmente de maneira semelhante, embora com alterações pontuais de timbres e fraseado nas repetições de seções. Entre essas apresentações, o arranjo ainda interpola um interlúdio instrumental,

⁷ Como segunda parte do plano narrativo tem-se, em “**A**”: “*Brasil, terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ de olhar indiscreto/ O Brasil, verde que dá/ Para o mundo se admirar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”. Em “**B**”: “*Ó, esse coqueiro que dá côco/ Oi onde amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ Brasil! Brasil!*”. Em “**C**”: “*Ó, oi essas fontes murmurantes/ Oi onde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar/ Oi, esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ terra de samba e pandeiro/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”

chegando-se ao seguinte resultado final: a estrutura tripartida (**A – B – C**) é repetida em sua totalidade por três vezes, sendo a sua segunda vez puramente instrumental.

Já a versão jobiniana propõe quatro repetições dessa estrutura, operando um corte substancial ao suprimir a seção **B**, que em nenhum momento é tocada. Ao não seguir o mesmo ordenamento formal do arranjo original, este procedimento redundava em esquema ligeiramente assimétrico na apresentação das seções, como se pode observar na figura abaixo:

Repetições	I	II	Solo Percussão	III	Solo Percussão	IV
Seções	ACC	AC		ACC		ACC

Figura 1: *Brazil* – estrutura formal.

Jobim repete este formato por quatro vezes ao longo da gravação, interpolando solos de percussão entre as repetições de número II - III e III - IV, respectivamente, terminando a sessão em *fade out*. Mas o esquema formal adotado em sua interpretação não apenas suprime as seções **B** como também duplica as partes **C** nas repetições I, III e IV, com a exceção do segundo *chorus*⁸, constituído por **A** e **C**, sem duplicação. Este tratamento gera certa *assimetria formal*, justamente ao romper com a expectativa de ordenamento das seções. Em se tratando de obra profundamente fixada na memória coletiva, este reordenamento sugere indefinição, incerteza.

Além disso, o posicionamento e duração dos solos de percussão colaboram para a aparente desestruturação do quadro formal pelo fato de não seguirem um clichê da improvisação jazzística, que geralmente prevê que os solos seguem a estrutura temporal e harmônica do *chorus*. O primeiro, localizado entre os *chorus* II e III estende-se por aproximadamente quarenta segundos; o segundo é consideravelmente mais longo, com duração aproximada de um minuto e meio. No segundo, tanto em seu início quanto no final, com o retorno ao tema pelo piano elétrico – que em certo momento, silencia – percebe-se certa hesitação dos músicos, como se o tamanho do solo e suas entradas e saídas não estivessem previamente definidos entre todos. O sentido de indefinição, portanto, é acentuado também pelos momentos de improviso, especialmente no tratamento irregular dado aos solos de percussão.

Outro aspecto crucial da interpretação de Jobim para esta canção está relacionado com o tipo de intervenção vocal. Em apenas dois momentos o compositor entoa os versos de *Aquarela*: no primeiro *chorus*, na segunda repetição da seção **C**, com pequena, mas significativa alteração: “*Deixa/cantar de novo o trovador/à merencória luz da lua/toda canção do seu amor/(...)/Quero/Ver essa Dona caminhando/pelos salões*

⁸ Na linguagem cancional norteamericana, o *Chorus* constitui parte do *Refrain*, designando as seções A em formatos AABA, ABAC, etc. Cf. FORTE: 2001, 19-20. Na linguagem jazzística, e especialmente em obras caracterizadas pela exposição de um tema seguido de variações improvisadas, o *chorus* designa toda a moldura formal e harmônica que estrutura as diversas repetições engendradas na performance. É neste sentido que o termo é aqui utilizado.

arrastando/o seu vestido rendado/(...)/Brasil!/Brasil!/Pra mim.../Pra mim...”. E no terceiro *chorus*, seção **A**: *Brasil, meu Brasil brasileiro/Meu mulato inçoneiro/Vou cantar-te nos meus versos...*”

Estas intervenções da voz revelam estrato mais profundo, no conjunto geral de significados que a interpretação sugere. De certa forma, o canto de Jobim conduz a uma sutil desconstrução do plano narrativo da canção, uma vez que este não apenas não é cantado em seu formato original como também é invertido em suas sequências. Além disso, a alteração do pronome possessivo (*meu – seu*) do quarto verso da seção **C** contribui para remodelar o sentido geral da canção na medida em que altera a situação daquele que Luiz Tatit denomina o enunciador, “o *sujeito último de todas as inflexões melódicas apresentadas numa canção*” (TATIT: 2007, 69).

Este detalhe é indicativo de uma sutileza interpretativa com profundas implicações simbólicas. Aqui o sujeito que canta não mais denota certeza triunfal como na gravação original, mas um pedido, quase uma súplica: *Deixa cantar de novo o trovador/(...)/Toda a canção do seu amor...*

Pode-se especular que a ordem invertida da apresentação dos versos e a alteração pronominal efetuada por Jobim indicam espécie de mensagem cifrada. O enunciador pede permissão para cantar *de novo*, ou seja, para voltar a cantar, algo que aparentemente lhe fora negado. Sintomaticamente, estes versos são os únicos em toda a canção em que se pode perceber o predomínio de linhas melódicas não resolutivas, por sua vez reforçadas pelo cromatismo harmônico, insinuando situação de aparente indefinição. Conforme aponta Tatit:

do ponto de vista harmônico e entoativo, as descendências cromáticas, partindo e chegando à mesma frequência aguda, aumentam em muito o esforço de emissão - sendo que o deslize sobre os semitons já é por si só pouco consonante no mundo da canção - investindo melodicamente na tensão passional (TATIT: 2002, 103)

Este momento de adensamento dramático da canção só começa a ser resolvido a partir dos versos seguintes, em que alguns propósitos são afirmados pelo enunciador, em sintonia com a programação melódica descendente que tende para a asseveração, ainda que não inteiramente conclusiva. Os últimos versos cantados por Jobim revelam este (novo) sentido, perpetrado pela modificação do ordenamento esperado, ao reafirmarem a intenção do enunciador e o teor do seu pedido inicial: *Brasil, meu Brasil brasileiro/(...)/Vou cantar-te nos meus versos...*

Por sua vez, a interpretação vocal reforça a desconstrução simbólica da canção, sobretudo pela maneira como a voz, hesitante, de pouca intensidade, com ataques imprecisos e sustentados sem *vibrato*, é impostada. A interpretação vocal de Tom Jobim para *Aquarela do Brasil* subverte, portanto, o sentido geral original produzido pela interação melodia/letra/harmonia. Ao contrário da compatibilidade latente entre o enunciador e o tema exaltado, que permitia (e sugeria) o caráter grandiloquente da interpretação de Francisco Alves na gravação de 1939, a inversão da ordem esperada dos versos e a

interpretação hesitante de Jobim sugerem disjunção entre o enunciador e seu desejo de voltar a cantar o Brasil. Assim, enquanto a versão original da obra propunha “... *dessemantizar o texto em favor do tema melódico*” (TATTT, 2002, 98) a versão jobiniana parece promover nova semântica para os mesmos versos, com sentido oposto: ao invés da certeza, a dúvida.

A comparação entre as duas versões também permite avaliar como o arranjo instrumental contribuiu para a configuração de novos sentidos na interpretação jobiniana. Enquanto Radamés Gnattali produziu ampla e monumental orquestração do tema, a versão de Tom Jobim redundou em extrema economia sonora, ao utilizar apenas o tradicional *combo* jazzístico de piano (elétrico), contrabaixo acústico e seção rítmica.⁹ Nela, os instrumentos responsáveis pela seção rítmica: bateria, triângulo, *cowbell*, *shakes* são estranhos ao que Carlos Sandroni (2001: 81) define como *signos identitários* da tradição tímbrica do samba moderno.

Tem-se, portanto, que aspectos tímbricos, formais, rítmicos e interpretativos colaboram para a criação de sentidos de certa forma antagônicos ao universo original da obra. Estes vetores resultaram em complexo cruzamento, perceptível nesta interpretação, em que o ideal de *contenção* bossanovista foi aplicado a uma obra que constituiu paradigma da exaltação na tradição do samba.

E qual seria a resultante desta simbologia? Como avaliar uma versão de quase dez minutos de um paradigma ufanista que deriva para outro registro, marcado por hesitações e ambiguidades?

Aquela Aquarela mudou...

Uma interpretação musical é construída em função de escolhas que se revelam pertinentes para o intérprete no processo de mediação entre obra e público. Sua intervenção articula as possibilidades de ordenação dos códigos inscritos virtualmente na obra, realizando-os sob a forma de mensagem. Neste sentido, uma interpretação sempre incorpora diferentes modalidades de fidelidade na realização do *código em mensagem*, justamente pela possibilidade de interferência – em maior/menor grau – “da experiência pessoal do intérprete” (WISNIK: 1977, 107). É possível avaliar ainda que este fenômeno se intensifica pelo trabalho em estúdio, em que o resultado sonoro é consequência da atuação de diversos agentes (HENNION: 1990, 186; CHANAN: 1995, 144-145). Assim, o processo inclui certa margem residual entre o que se poderia entender como *universo original* de uma obra, isto é, o formato fixado pelo seu compositor, seja em partitura, seja em gravação, e sua realização por outrem (WISNIK: 1997, 108).

A análise panorâmica da interpretação de Tom Jobim para *Aquarela do Brasil* sugere que a revisão

⁹ Os músicos participantes da gravação foram Tom Jobim (piano elétrico/voz), Ron Carter (contrabaixo acústico), João Palma (bateria) e Airto Moreira, (percussão). Cf. encarte *Stone Flower*. Para a participação do percussionista Everaldo Ferreira: JOBIM: 2001, vol. 3, 17; CABRAL: 1997, 289.

da obra original parece desconstruir seus sentidos evocativos da brasilidade. Convém notar que, a seu modo, o arranjo de 1939 já anunciava algumas tensões futuras da bossa nova e da própria música de Tom Jobim. Isto é, internacionalizar a canção brasileira incorporando paradigmas sonoros da indústria fonográfica norte-americana e, simultaneamente, mantê-la como expressão de uma essência idealizada de Brasil, no plano poético e rítmico.

Mas a interpretação jobiniana se inseriu em cenário cultural com outro nível de complexidade. No pós-1968, essas tensões parecem ressurgir em sua versão, sugerindo a percepção do esfacelamento daquele projeto bossanovista outrora consagrado comercial e esteticamente, tanto no Brasil quanto no exterior, como sinônimo de *brasilidade moderna* no campo da música popular. Naquele cenário o lirismo bossanovista não encontrava mais a mesma ressonância.

Mas revisitar um símbolo do ufanismo dos anos 1930 impregnando-o de melancolia e incerteza também constitui um diálogo da canção com o cenário político brasileiro do começo da década de 1970, em que o viés ufanista retornava com força. Assim, o lirismo melancólico de *Brazil* parece revelar, ainda que inconscientemente, as contradições das utopias modernizantes gestadas pela canção brasileira ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

- Aquarela do Brasil. ALVES, Francisco (intérprete). *História da Odeon: as primeiras músicas do século XX*. Vol. 2. 1927-1942. Rio de Janeiro, EMI, Compact Disc, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CHANAN, Michael. *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.
- CHAVES, Celso Loureiro. Matita Perê. IN: NESTROVSKI, Artur. (Org.) *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 141-161.
- FORTE, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. London: Yale University Press, 2001.
- Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, Reprise, 1967.
- FUENTES LIMA, Patrícia Helena. *O Imaginário de Antonio Carlos Jobim: representações e discursos*. Doctoral Thesis. Department of Romance Languages (Portuguese). University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2008.
- GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974*. Thesis (Master of Arts in Musicology) – Research Institute for History and Culture (OGC), Faculty of Humanities Utrecht University, Utrecht, 2010.
- GILBERT, Lewis, dir. *The Adventurers*. Paramount, 1970.
- GOLDSCHMIDT, Kariann Elaine. *Bossa Mundo: Brazilian Popular Music's Global Transformations (1938-2008)*. Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2009.
- HENNION, Antoine. The production of success. An anti-musicology of the pop song. IN: FRITH, SIMON & ANDREW (Orgs.) *On record: rock, pop the written word*. London: Routledge, 1990. 154-171.
- JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas*. 5 vols. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. IN: LE GOFF (Org.) *História e Memória*. Campinas:

Editora da Unicamp, 1996. 535-556.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in The Making of Modern Brazil*. London: Duke University Press, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil. IN: NESTROVSKI, Arthur. *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 119-139.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PERRONE, Charles. & DUNN, Christopher. (Ed.) *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002.

POLETTTO, Fabio Guilherme. Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. *Antíteses*. Londrina, v. 8, n. 15, 43 – 66, 2015.

ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 2nd. Edition, 1979.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

Stone Flower. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1970.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Ashgate: 2008, Hampshire, England.

TATTT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Todos Entoam – Ensaio, conversas, canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

THOMPSON, Daniella. “Recordings of ‘Aquarela do Brasil’ (Brazil)”. *daniellathompson.com* 25 de maio de 2008. <<http://www.daniellathompson.com/ary/aqualist.html>>

Tide. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1970.

TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). *Revista História Questões & Debates*. Curitiba, no. 32, 121-165, 2000.

Wave. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1967.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.