

“TONS” DE JOBIM: O CANCIONEIRO

“TONES” BY JOBIM: THE SONGBOOK

Daniel de Oliveira Gomes

Universidade Estadual do Centro Oeste

RESUMO

O presente ensaio avança a respeito das teorias da Tradução e teorias do Nome Próprio: um estudo a partir de cinco álbuns intitulados “Cancioneiro Jobim”, as *complete works*, projeto de arranjos para piano de Tom Jobim. A partir de então, irá analisar a questão da tradução em Tom Jobim em várias possibilidades de desdobramento de sua assinatura, dentro de distintos acontecimentos enunciativos. Analisa, igualmente, a relação de algumas músicas de Tom Jobim com as imagens desde a escritura das partituras.

Palavras-Chave: Tom Jobim; assinatura; escritura; imagens.

ABSTRACT

The present essay moves towards the theories of the Translation and theories of the Proper Name: a study from five albums entitled “Cancioneiro Jobim”, the complete works, arrangements project for piano by Tom Jobim. Thus, it will analyze the question of translation in Tom Jobim in various possibilities of his signature unfolding, within different enunciative events. It will also examine, equally, the relationship of some songs by Tom Jobim with images since the writing of the score.

Keywords: Tom Jobim; signature; writing; images.

INTRODUÇÃO

Muito já se estudou, sobre Tom Jobim, desde o campo da Literatura: as singelas letras das peças do maestro; suas interessantes entrevistas; ou a relação histórica e estilística da Bossa Nova com o discurso naturalista de Tom Jobim, sua limpidez poética, suas águas rasas ou fundas, ou, sua tendência poética à limpidez, como ele mesmo falou uma vez: o “puro osso”¹ (JOBIM, 2002, p.16). Este pacto de transparência na poética de Tom Jobim lembra-me, por vezes, algumas leituras de Michel Foucault,

¹ Ver o Volume 4.

filósofo que explora a questão da proliferação das várias línguas, num veio filológico, por uma teoria da interpretação sobre a linguagem no pacto de semelhança com o que ela enuncia, em suas origens.²

Em uma passagem, o maestro afirma bem a sua peculiar dificuldade criativa em lidar com as palavras comparativamente à sua habilidade em lidar com música. A busca de limpidez, clareza, explicaria a dificuldade em transparecer à própria música sua tradução em signo mais perfeita. A música é, assim, para o maestro, *a priori* intraduzível. Enquanto o reino das palavras dá-se como uma complexidade a mais, cuja necessidade pela absoluta clareza torna-se um imperativo perigoso.

A linguagem musical basta. As letras são outra coisa. À parte. A briga toda que tenho é para chegar na palavra mais clara, a imagem transparente, (...) na hora de mexer com as palavras a gente tem de ser absolutamente claro. Veja bem: notas musicais, sete. Letras do alfabeto, 23. Já dificulta tudo, não é mesmo? As palavras não dizem as coisas. Cuidado com elas. (JOBIM, 2002, p.16)

Para Jobim poeta, dar nomes às coisas dificulta o acesso a elas. Mas haveria um outro acesso às coisas, senão pela tradução sígnica? Não seria a música uma outra modalidade ou apenas uma variante de tradução sígnica? Tradução do quê, propriamente?

Gostaria de remeter à ironia do título “As Palavras e as Coisas”, de Michel Foucault (livro publicado no mesmo ano de 1966 em que surgia, no Rio de Janeiro, o “Festival Internacional da Canção”, concurso este que em sua terceira edição premiará - sob uma chuva de protestos que alegavam a falta de transparência e a incoerência de uma abstrata tradução do Brasil - a música “Sabiá”, de Tom, letrada por Chico Buarque). Pois bem, este livro de Foucault está a assinalar justamente que “as palavras não dizem, propriamente, as coisas”, toda representação sígnica é dotada de um determinado defeito, ou efeito, que proporia às coisas uma nova dimensão, a única a qual podemos tocar pela linguagem. Tom Jobim, utópico, quem

² Após o desastre de Babel, não mais importaria a função simbólica e radical da linguagem em relação direta com o espaço das coisas. A busca da transparência da linguagem é utopia.

sabe acreditaria portanto nesta transparência possível, entre as palavras e as coisas, através da bossa. Teríamos que analisar várias de suas entrevistas, ainda, mas acredito que seria, todo modo, ineficaz mapear os vários sentidos de **transparência** em Tom Jobim. O que aqui ponderaremos vem a ser algumas de suas partituras, manuscritos, anotações e/ou traduções, buscando, antes, o que justamente não está transparecendo imediatamente.

1. O poeta Jobim e o vôo límpido do signo

O sentido de perenidade e a busca desenfreada por sentidos claros e naturais, levava um Jobim fascinado pela natureza, a desafiar imagens geralmente menosprezadas, abrindo-se em metáforas lítero-musicais devaneantes, como no caso do LP “Urubu”, disco lançado no clube Caiçaras, contando com presença de Drummond. Como disse Jobim, em uma de suas falas poéticas de teor ecologista, seria uma homenagem ao bicho mais menosprezado pelo homem, considerado bicho de azar, mas que, ao contrário, é um bicho que só faz limpar nossos lixos, ave que é lixeira, “quem dá azar somos nós mesmos” (Jobim, v.4, p.19). Em trecho de uma carta para Paulo Jobim, o maestro mostra todo um hermetismo lírico que, geralmente, nas letras de músicas de sua primeira fase não estão visíveis, ou ofuscadas por aquele rigor bossanovista de imperativo *naïf*. Ali, podemos dizer que, empolgado pela poesia, desponta muito pouco límpido, abusando de imagens estáticas que tão-somente descrevem (traduzem) o urubu como movimento-pássaro e, com ele, o paradoxo da clareza e da escuridão:

Dia velho, asas esquecidas, o jereba mergulha na piscina.
Pé de serra, fim de baixada onde começa a ladeira e os
contrafortes azulam na distância. O jereba sobe na chaminé
do dia. Urubupeba. As rêmiges das asas expandidas
cavalgam as bolhas de ar quente emergentes da ravina. Todo
papagaio, tola pipa boiando no ar, não-querente, não-desejo
navegante, à deriva, à bubuia – pois sim! – preguiçoso atento
dormindo na perna do vento. Esse sabe o que há de vir.
Aquário do céu.

Teu canto imita o vento, Hissss... As asas agora curtas,

sobraçando trilhas de ar, pacote negro compacto, bico cravado no vento, velocidade feita letal, muro de azul aço abstrato – e adeus viola que o mundo é meu.

Nas lentes dos olhos, a água oculta y entrabas e salias por las cordilleras sin passaporte. Urubu-procurador. Urubu-achador. Que sabe de alto o que se esconde no chão da mata virgem e dos muitos perfumes que sobem do mundo.

Eterno vigia de um tempo impercível. Guardião de dois absurdos.

A vida era por um momento. Não era dada. Era emprestada.

Tudo é testamento. (JOBIM, 2002, p.18)

O próprio Jobim aqui, tomado como poeta à deriva, caçador de imagens, “não-desejo navegante” tal qual “urubupeba” - em tupí, “urubu-caçador”. A conclusão finalmente caçada de que “tudo é testamento” indica a morte que busca o pássaro, mas também o intraduzível, a impotência das palavras, que assim como a vida nos são apenas “emprestadas” e não “dadas”. A brevidade da linguagem diante da grandeza natural que cerca o homem.

Tal paradoxo da clareza e da escuridão, do “urubu-procurador” e do “urubu-achador” - do aquário do céu, limpidez, por um lado, e dos vetustos paredões de pedra onde dorme o perfil de um urubu, por outro - eis o reino jobiniano dos “dois absurdos”. O esforço magnífico de tentar sobrevoar, pelas palavras, o sentido musical das coisas, dos pássaros, do mistério e beleza da ave tropical. Notemos, então, que a transparência, em Jobim, nem sempre está oposta ao hermetismo poético, lírico, que por vezes circunscreve seu estilo. Veja-se que, no momento de descrever a oscilação do vôo do urubu pelas cordilheiras, Tom Jobim chega a mudar repentinamente de língua, passando do português ao espanhol, aferindo, assim, o sentido de território linguístico, que, ao urubu, *por las cordilleras sin passaporte*, pouco importa, pouco faz e satisfaz. Na crença utópica da superioridade da poesia espontânea, Jobim mescla-se ao urubu. Entretanto, ele já não pode ser tão espontâneo, como em algumas de suas composições com Vinícius de Moraes, pois caça as palavras. Diria que ele menos usa das palavras, muito bem trabalhadas, para cercar e representar as coisas, a vida, do que postula,

com o urubupeba, que a vida não está nas palavras, talvez esteja na caça das coisas que as cercam. No fundo, as coisas cercam as palavras de imagens e não o contrário. A natureza cerca a música, o pensamento. Por isto, a escrita sobre o urubu advem em pura observação do urubu. Observação utópica que, por assim ser, recai em uma sequencialização estática de nomes próprios: “Peba. Urubupeba. Urubu-caçador. Achador. Urubu-procurador. Urubu-de-cobra. Urubu-de-queimada. Camiranga. Urubu-ministro. De-cabeça-vermelha. Urubu-gameleira. Urubu-peru. Perutinga. Urubumestre.” (JOBIM, 2002, p.18). Não é possível traduzir em palavras. Jobim poeta é, assim, “urubu-mestre”.

Foucault enfatizará que, até o século XVII, a disposição da questão da linguagem estava centralizada na busca de reconhecer um signo legítimo, um nome, na designação com o que significava. Sobrevivia uma utopia genesiaca. A partir daí, da era clássica (lembre-se a organização dual do signo na gramática de *Port-Royal*), a questão passou a ser a de um distanciamento entre as palavras e as coisas, o significante como composição alheia ao significado. Entretanto, um antropólogo cultural como Ernest Cassirer afirmará ainda sobre a esperança, justamente no espaço-tempo filosófico e místico do século XVII, de reproblematicar o sonho de uma língua mais pura, uma língua Adamica, que sustentasse vínculo com os níveis transparentes da representação primeira. Se loucamente entendêssemos, deste modo, o nome próprio do maestro Jobim como suposta assinatura de, digamos, um antropólogo cultural, por exemplo, estaria o maestro mais próximo a Cassirer do que Foucault? Uma nova questão sem resposta imediata. Pode ser, mas esta seria apenas um dos níveis de sua assinatura, um dos *topos* de seu nome próprio.

2. Traduzindo notações de “Tons”

A hipótese mais concreta do enunciado “Tom Jobim” como um quadro de assinaturas plurais, a serem estudadas neste ensaio, surge no contato com seus arranjos para piano, de suas *complete works*: “Cancioneiro Tom Jobim”³. Tal livro, que nos serve de suporte-material, vem a ser uma série de cinco volumes com partituras, letras e comentários de toda a obra

³ JOBIM, Paulo et al.(coord.). *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Vol. 1 ao 5. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000.

gravada de Antônio Carlos Jobim, em ordem cronológica, e coordenado por seu filho: Paulo Jobim. É um material híbrido, valioso para estudo, posto que é uma concepção do próprio Tom Jobim e há ali, igualmente, fotos de manuscritos originais de suas principais canções, rascunhos a lápis, onde se pode ponderar as letras, ainda em estágio especial de composição, como assinaturas (autografias). Tais volumes possuem uma série de dados instigantes, e as páginas iniciais dão-se como um mosaico de informações, entre fotos, manuscritos e breves trechos de entrevistas.

Tom Jobim disse que “dar nome às coisas dificulta a compreensão”. Mas esse pacto de Jobim entre os nomes e a eterna transparência, buscando a fuga do hermetismo, também foi visto, desde os campos da musicologia e da hermenêutica de criação, onde muito se estudou a límpida escritura musical do maestro, em termos de complexidade harmônica e, simultaneamente, simplicidade melódica e poética, bem como várias outras inumeráveis e luminosas relações, na esfera da teoria da composição.⁴

No resgate do nome próprio Tom Jobim, como assinatura de maestro-compositor, acredito que haveria uma sintonia invisível - nem puramente lingüística, nem musical - mas que estaria no espaço visual do papel. Um mote referencial entre o desenho, o figurativo, das notas, e o nome próprio, o título, das suas peças. Há, ali - em especial na fase de Jobim a partir dos anos 70, em que se influenciou mais por Villa-Lobos - uma dada relação instrumental, uma conexão oculta, a ver com a escolha dos nomes das canções e peças enquanto ainda imagens na partitura, mas talvez não essencialmente nas letras. Na música “Milagres e Palhaços”, por exemplo, as imagens das notas sobre a partitura apelam, nitidamente, para a oscilação de pólos, entre certos tons de surpresa, sublimação (do milagre) e certa regularidade divertida (dos palhaços).

⁴ Seria, certamente, uma implicação nova desdobrar reflexões sobre o seguinte problema: a assinatura Tom Jobim e sua relação com diversas outras formas silenciosas de escrituras ou culturas. Dentre as quais: a Poética; a Correspondência; a Entrevista; o Manuscrito; e mesmo a sugestiva disposição imagética da própria escritura musical, entre as claves de Sol e Fá. Sobre a escritura musical, seria de se destacar o nome próprio das suas peças, a escolha dos títulos, nomes femininos, etc, no tocante à configuração plástica de como as notas se mostram dispostas na partitura de piano.



Fig.1 .Trecho da partitura da peça “Milagre e palhaços”,
Tom Jobim, 1973.

Seria possível afirmar que, no entanto, pelo excesso de notações de bemóis, imagina-se, a princípio, uma música tocada, incomumente, quase que totalmente pelas notas pretas do piano, neste sentido oferecendo “milagre” – do verbo latino *mirare*: maravilhar-se; tornar fora do comum; mirada que evita o comum - dificuldade e mistério ao colorido imediato e velocidade divertida dos palhaços?

E o que traduzir, por exemplo, do enredamento arquetônico da peça “Arquitetura de morar”? Uma música cuja complexidade gráfica é puro abrigo. Em certo momento inicial da peça, visualizando (sem, claro, uma leitura propriamente musical) a marcação dos compassos, as colcheias dentre os acordes de ré (Dm7 e Dmaj7), na clave de sol, notaremos que Jobim nos sugere o desenho gráfico de “telhadinhos” nas linhas suplementares, abrigando, por sua vez, nas linhas inferiores da clave de fá, as notas protegidas nos valores semibreves.



Fig.2. Trecho da partitura da peça “Arquitetura de Morar”, Tom Jobim, 1976.

Já em “Jardim Abandonado”, cujo arranjo é do filho de Tom, Paulo Jobim, o que visualizo, nos primeiros vinte e cinco compassos da partitura, nas claves “solares”, é uma prolongada seqüência regular de acordes rápidos, em três notas, com poucos bemóis e sustenidos. Até que ponto tais acordes simples, em tríades, reenviam à imagem subterrânea de esquecidos ramalhetes de flores, na mão direita do pianista?



Fig.3. Trecho da partitura da peça “Jardim Abandonado”, Tom Jobim, 1973.

São composições não muito populares de Tom Jobim, entretanto, “Jardim Abandonado” não deixa de ali estar, como signficante e significado, como nome próprio, escritura e imagem, antes da música, mesmo para quem não toca piano. Antes do som, do “tom”. Aliás, quando falamos

em “Tom”, ao invés de Antonio Carlos Jobim, este nome faz alusão à oscilação de dois sentidos, dois “Tons”: o “Tom” musical e o “Tom” como tonalidade, pintura, matiz, nuance, tom de cores distintas, o claro e o escuro também (como supracitamos na análise do Urubu). E, não raro, suas músicas apresentam cores nos nomes próprios. Quem sabe, “Nuvens Douradas” não é uma peça que instigaria uma imagem fechada da Nuvem, unindo, ambivalencialmente, outra imagem anterior, solar, dos raios que ali mesclam dos dois sentidos da assinatura “Tom”. “Dinheiro em Penca” é outra de tantas músicas sugestivas, neste distinto viés de explanação - em especial do início das peças (a introdução) - a partir da simbologia icônica das suas partituras dos anos 70. Veja os acordes iniciais como possíveis “pencas”, a serem executadas na clave de sol:



Fig.4. Trecho da partitura da peça “Dinheiro em Penca”, Tom Jobim, 1979.

A questão correlativa ao campo moderno e interdisciplinar (música-literatura) da Tradução seria esta: haverá ou não um sentido composicional a ser traduzido, não apenas em Tom Jobim, mas como possibilidade grafológica em toda e qualquer partitura? Podemos estar fugindo tanto do campo especificamente musical quanto do campo da teoria literária mais estrutural, uma vez que - neste caso, a partir de tal achado em certas notações do maestro Tom Jobim - estou afrontando um objeto de estudo miscigenado de valores jovens, ou melhor, escavando um modo de refletir e traduzir um desejo composicional *outrem* que escapa de um *topos* definido, beirando o que poderia entender como entre-lugar ficcional.

Entretanto, não se trata de restituir a verdade da composição jobiniana, de tentar remeter ao Jobim carne-e-osso a transparência de seus métodos, e sim, mais amplamente, abrir espaços investigativos e enunciativos que coloquem as próprias questões como as da tradução, do nome-próprio, do arranjo, da composição, da notação e relação palavra-música, por exemplo, em xeque com suas tradições de análise. Estou visando alcançar um lugar

opaco, propositalmente indefinido, porém que percebo muito frutífero. A partitura jobiniana em um novo contexto exploratório, traduzida como texto e não como mero roteiro de execução.

3. Tom e a infiel tradução de Jobim

E, enfim, onde estaria, por exemplo, a assinatura Tom Jobim, como tradutor? Sim, o tradutor por exemplo de “Águas de Março”, onde estará, na convenção clássica da tradução, quando a sua própria, por valer-se de uma posição prévia de autoria, é propositalmente tradução infiel ao texto original?

O próprio *topos* onde se traduziu a música foi, por assim dizer, longe de tudo, infiel ao *pan* sublime de sua poética: ao traduzir “*Waters of March*”, Jobim via-se sozinho no *Adams Hotel*, em Nova York, em meio a uma floresta de dicionários de inglês, e não mais, como no momento de criação da canção, entre os inspiradores arvoredos brasileiros, nativos, no sítio acolhedor de sua mãe. Aí, eis a marca frívola do nome próprio do tradutor Tom Jobim. Ele não mais se encontra no meio do mato, vislumbrando aquele livre fio d’água a correr no regato, ele está, sim, no tapete do hotel, sob a violência regrada de outra gramática normativa, de outra língua, outra pressão, o inglês. Lembremos de uma fala sua, na apresentação de seus arranjos para piano:

Na letra em inglês de Águas de Março eu mudei um pouco. As Águas de Março de lá são as águas do degelo. É quando a neve derrete e os rios começam a andar novamente. É um outro março mais fresco que esse nosso... Por isso, não se pode usar em relação a Águas de Março o argumento de que aquilo é universal. Mas fiz uma letra em Inglês muito boa. Evitei o latim e fiz a letra toda com palavras anglo-saxônicas. (JOBIM, 2002, p.15)

Por sua vez, o nome próprio do tradutor reenvia, ali, ao nome de um escriba do degelo, infiel, frio, *atópico*, que reinventa o original para o inglês, partindo de pressupostos aprazíveis da mudança geográfica da imagem de março, as estações de lá e daqui. E tais diferenças de tons nacionais surgem,

às vezes, de reflexões comparativas muito sutis, próprias do maestro. Tom Jobim chega a meditar, ainda, pontualmente acerca de alguns versos:

Um dia eu estava meditando em cima do verso ‘é um espinho na mão, é um corte no pé’ e percebi tudo. Como é que um americano iria cortar o pé se ele nunca anda descalço? Pensei em inverter ‘um espinho no pé, um corte na mão’. Também não dava pé para americano. Eles usam aqueles tênis enormes com um quilo de borracha na sola. E febre terça?.(JOBIM, 2002, p.15)

Tom Jobim, compositor, é o olhar febril, específico do brasileiro; pode ele se chamar João ou José, que, em sua marcha estradeira, vê esperto e humorado uma correnteza de detalhes. Mas, também, visão dura da peroba do campo, visão microfísica da clínica popular, do sapo, da rã, do resto de asfalto, da garrafa de cana... Já o tradutor, em seus passos, generaliza e ao mesmo tempo é frio, pois “todos os americanos usam aqueles tênis enormes...”. Tom Jobim é então capturado como assinatura de tradutor infiel à poesia literal daquela canção, precisamente, para reforçar a fidelidade maior ao seu pensamento de Águas de Março como uma música pura e representativa do Brasil. Mas, assim, Jobim é também duplamente brasileiro, caloroso, e duplamente infiel, e frio, com relação ao seu próprio *topos* de tradução, posto que traduziu a música no *Adams Hotel*, longe do “outro” Jobim.

4. Antonio Carlos Brasileiro: nome duplo

Todas as questões do duplo e da transparência que estamos isolando em Jobim devem ser entendidas como um movimento de interpretação crítica que lançamos sobre o autor e não como verdades puras que já lá nos aguardam para serem analisadas. Há toda uma pluralidade a ser considerada. Penso que as questões do duplo em Jobim são um tema bastante inexplorado, em certa medida, e dão-se como tópicos dentre outros, ou seja, temos várias possibilidades a serem pinçadas, como “um espinho na mão”, no âmbito do nome de autor deste músico. O nome próprio Tom Jobim, como tradutor, por exemplo, vem a ser assinatura que ex-trai o Jobim mateiro,

estanca o seu “corte no pé”. Nome que vislumbra ante tudo um pacto estético-nacional, após reflexões comparativas entre as paisagens distintas, onde, por momentos, beiram ou perdem-se entre uma elegante anedota e uma concepção romântica de um Brasil bem floresta, sertão, cheio de peixes, “passarins”, flores do mato, pedras e paus no caminho. Brasil “*forever green*”...

Durante anos, Tom foi acusado de ‘americanizado’. A pecha lhe doía porque, em sua cabeça, como podiam ser tão surdos? Logo ele, tão francês, tão amante de Chopin e Debussy. É verdade que morou nos Estados Unidos – era obrigado a isso, pelos editores e pelas gravadoras. Mas, quando vinha ao Rio, o que era sempre, e lhe perguntavam quando pretendia voltar de vez, dizia: ‘Como voltar se eu nunca saí daqui?’. Nova York era o escritório, onde dava expediente, o Rio era a sua casa. (CASTRO, 2001, p.30)

Outra duplicidade está nestes espaços que, por mais que Jobim os diferenciasse, tinham pontos de cruzamento, ou seja, o espaço do trabalho *versus* o espaço da casa, quando não se está em seu país propõe outro tipo de relação subjetiva. Como é possível afirmar, por exemplo, que o escritório (Nova York) do músico era distinto da casa (Rio de Janeiro)? A música, a composição, a “inspiração poética”, é nitidamente um lugar de encontro entre a esfera do trabalho e a do lar, a região pública e a íntima, o fator profissional e o fator pessoal. Imaginamos, deste modo, que não podia ser assim tão fácil e protocolar separar a composição musical de sua intimidade, de sua visão pessoal de mundo. Ao dizer “Como voltar se nunca cáí daqui?”, Tom está afirmando mais do que a diferença entre o lugar que trabalhou e o outro que sentia saudades, está falando de um sacrifício duplo. O transtorno que sentia ao tentar transportar sua música, em nome de seu país, para a indústria fonográfica estrangeira, ou melhor, ele quer mostrar o quanto se sentia estrangeiro no exterior, ao passo que, duplamente, era quase um cidadão americano, que morou nos Estados Unidos.

Pautando-se, como queria, em um de seus escritores prediletos, Guimarães Rosa, o maestro traduziu a dificuldade da língua portuguesa

como a própria geografia da opulência, como uma riqueza natural um tanto desconfortável, porém genuína, oposta, enfim, ao inglês, confortável e privado como cultura e língua. O nome próprio Tom Jobim, duplo e neutro, a atestar menos o tradutor que o compositor mesmo da primeira versão, botando a tradução como uma incontestável segunda variante, reinvenção obrigatória, como uma falsa mimese da primeira riqueza composicional. Porém, o nome próprio da canção não é duplo, é, literalmente, ainda, *Waters of March*, a tradução perfeita. Esses e outros dados, quiçá paradoxais, que extraem os nomes próprios de uma dimensão tópica, seriam abordados com maior profundidade em um estudo maior da pluralidade da assinatura Tom Jobim. Pontos que atravessam vários *topos*, pretensamente inéditos. Pontos que eu poderia chamar de “fenômenos *transtópicos* de sua assinatura.” Assim chamaria por serem pontos de deslocamento, atravessamentos por vários pontos, vários topos, vários tópicos...

Certa vez, Jobim, que circulava perfeitamente entre dois idiomas, o inglês e o português, confessou que sobremodo não acreditava na tradução das músicas para o inglês⁵. Principalmente, com relação à língua portuguesa, posto que ele a considerasse mais complexa que outros idiomas. Ele dizia que uma pessoa escrevendo em russo seria certamente melhor traduzida para o inglês que alguém que escrevesse em português. Uma outra duplicidade aqui: se Jobim é utópico por um lado, confiante de que a poesia brasileira é mais nativa, em termos mesmo de funcionamento linguístico, por outro é também atópico, ao desconfiar da legitimidade da tradução, o que implicaria numa desvantagem para nossa língua.

Porque não se sabe que tem Carlos Drummond de Andrade. Se você traduz aquela poesia, não funciona. Não pode ser traduzido aquilo. Tá falando português, quer dizer, aí já começa o primeiro impasse. Você pega um compositor

⁵ “O quadro não seria diferente com as músicas brasileiras que ganhavam traduções, situação agravada por falta de tato dos editores, que nem sempre escolhiam os tradutores mais capazes, estando interessados apenas no possível retorno comercial da música. Jobim queixa-se de que em alguns casos o autor da letra original nem chega a conhecer o seu tradutor. Essa situação não se repetiria no Brasil, pois “quando um editor brasileiro recebe uma música internacional, a tradução é feita com amor, com carinho, com alguém que se identificou e que quis”. (DIAS, 2010, p. 39.)

brasileiro então ele sai do Brasil. O impasse da língua já é um golpe mortal na canção. Essas coisas aos poucos vão se modificar... Mas eu vi Guimarães Rosa traduzido em inglês, o Drummond traduzido em inglês... não funciona. Quer dizer, eu quero falar aqui o seguinte: quando um homem escreve em português ele está em grande desvantagem, não é verdade isso? (JOBIM apud DIAS, 2010, p.39)

Se, por um lado, notamos que ele estima a sublimidade do Brasil e, ao mesmo tempo, vê a “desvantagem” da língua portuguesa (brasileira), por outro lado, no próprio plano composicional, vemos um Jobim que compõe sofisticadamente propondo duplicidades. Estas duplicidades são como existências melódicas subterrâneas, prato cheio para exames de fenômeno melódico-harmônico. Em recente e breve artigo, o músico doutorando Carlos de Lemos Almada, da UNIRIO, ao analisar a peça “Chovendo na Roseira”, pela técnica de abordagem chamada “schenkeriana”, inicia seu texto explicando que:

A harmonia da bossa nova, em comparação com a de outros gêneros da música popular brasileira (em especial, o samba), é freqüentemente qualificada como “sofisticada”, o que é em geral atribuído a dois tipos de preferências construtivas: pelo acréscimo de tensões nos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, por vezes também alteradas) e pela escolha de relações remotas entre estes e o centro tonal de referência (em especial, os acordes pertencentes à classe dos chamados empréstimos modais).

Inúmeras canções de Antônio Carlos Jobim, reconhecidamente o principal compositor do gênero, formam um perfeito exemplo desse tipo de tratamento harmônico, algo que não traz por si só qualquer novidade. O que mais impressiona em algumas dessas peças, entretanto, é a existência de relações melódico-harmônicas “subterrâneas”, ancoradas em camadas estruturais mais profundas, o que recebe ainda pouca atenção no âmbito acadêmico. (ALMADA, 2010, p. 99)

Lê-lo como tradutor de si mesmo, por exemplo, daria pano para manga a muito mais que o presente artigo. Mas, para aqui finalizá-lo, posso afirmar que se notamos paradoxos em várias dimensões da questão da tradução desde o músico Tom Jobim, isto também se dá, obviamente, antes por uma tendência de complexidade jazzística próprias das peças bossanovistas, do que por alguma contradição ou incoerência. Enfim, concordamos cabalmente que, assim como há muita transparência, muito há de “subterrâneo” em Jobim a ser ainda manifestado, por ser ainda concebido (traduzido).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, C. L. Chovendo na roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_08.pdf.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Tom e o Pássaro”, in *Jornal do Brasil*, 22 de abril, 1972;

BARTHES, Roland. *Inéditos. Vol. 2 - Crítica*, trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2004;

BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. “O nome próprio” in *Jacques Derrida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999;

BUCH-JEPSEN, Niels, «Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur?» in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001;

CAMPILLO, Antonio, “El autor, la ficción, la verdad” in *Διμυων 5 Revista de Filosofia*, Edición de Compobell, Universidad de Murcia, 1992;

CASTRO, Rui. *A onda que se ergueu no mar*. Mergulhos na Bossa Nova. São Paulo: Cia das Letras, 2001;

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Histoire de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1941 ;

DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*, trad. Nícia Adan Bonatti, Campinas: Papirus, 1995;

DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio-culturais*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2010.

DIAZ, José-Luis, «La Notion d'«auteur» (1750-1850)» in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001;

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*, trad. Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro, Rio de Janeiro: Passagens, 1992;

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos – Vol. III. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000;

GUIMARÃES, Eduardo, “O nome próprio de pessoa” in *Semântica do Acontecimento*, Campinas: Pontes, 2002;

JOBIM, Paulo et al.(coord.). *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Vol. 1 ao 5. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000;

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris: Éditions du Seuil, 1971;

ONNEN, Frank. *Enciclopedia de la musica*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1967;

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 38ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988;

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992;

SEARLE, John R. “Nomes Próprios e Intencionalidade” in *Intencionalidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2002;

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed 34, 1998;

VIALA, Alain. “Le Nom d'écrivain» in *Naissance de l'écrivain. 'Sociologie de la littérature à l'âge classique'*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.