

amiga

TV • TV

**ANTÔNIO MARCOS
CANTA NO POLEIRO**
SENSACIONAL:
**CLÓVIS BORNAY CONTRA
FLÁVIO CAVALCÂNTI!**

Desaconselhável para menores de 16 anos — N.º 80 — 30 de novembro de 1977 — Crs 2,50 — Portugal — Esc. 15500



**GLÓRIA E
REGINA
JUNTAS
NO CINEMA**

NOVO ROMANCE DE CLÁUDIA BARROSO: FADY EL KOURI!
Fotos sensacionais e exclusivas do amor internacional de Cláudia

Colias fica na Record

GUTTENBERG



REPORTER

Considerado o maior compositor brasileiro ele é um dos preferidos de Frank Sinatra e responsável pela maior revolução musical do Brasil,

TOM JOBIM:

MORO AQUI, MINHA GENTE

TOM, eu e meu amigo Novelli. O gravador ligado registrando aquilo que Tom ia falando. Mas eu registrei para o resto da vida a alegria de conversar com um ser humano fora do comum. Antônio Carlos Jobim é muito mais que um dos principais responsáveis pela maior revolução já registrada na música popular brasileira: é gente à beça. (Gutenberg Guarabira)

TOM — Bom, eu lembro do Baldu e lembro bem do Mendonça. GG — E quando foi que começou o piano? TOM — Bem, a mamãe fez um colégio lá em Ipanema, o Colégio Brasileiro de Almeida, então ela precisou de um professor de música e piano, e assim foi parar aquele velho piano lá em casa. O professor era o Koelreuter. Esse homem era um professor famoso que deu aula ao Cláudio Santoro, ao Edino Krieger, um excelente músico o Joaquim Koelreuter. Ele veio para o Brasil fugindo da Alemanha nazista e se fixou aqui durante muitos anos. Aliás, ele fundou um conservatório musical na Bahia. GG — Manjo a escola, ele ensina com muita liberdade. Quando foi isso?

“Foi a necessidade que me transformou num profissional”

TOM — É. Isso devia ser, deixa eu ver uma coisa, eu sou de 1927, devia ter uns. Ela fugiu da guerra, a guerra começou em 39 e acabou em 45; ele deve ter chegado aqui por... Tá difícil lembrar. Ele chegou aqui no início dos anos quarenta e, pouco a pouco, foi ganhando fama porque era um sujeito muito competente, inclusive trouxe para cá idéias de atonalismo, de composição de doze sons e isso estava muito na moda naquele tempo. Tanto é que muita gente boa foi estudar com ele. Naturalmente, não era esse o meu caso, porque eu era um iniciante e ele me ensinou piano e um pouquinho de composição. Foi o primeiro professor que tive. GG — E os outros?

TOM — Foram Lúcia Branco, uma senhora aqui do Lablón, que foi professora do Nélon Freire, do Jacques Klein, de uma turma boa. Depois tive aulas com o Thomas Teran, que já faleceu; era um professor espanhol de piano que ensinou ao Arnaldo Estrela, ao Heitor Alimonda. Depois estudei com o também falecido maestro Paulo Silva. Ai, com esse negócio de precisar ganhar a vida, me orientei também para o lado da orquestração; foi quando me auxiliaram o Radamés Gnatalli, o Lírio Panicalli, o Leo Peracchi, e a gente sempre economizando dinheiro para comprar “aquele livro” para estudar mais um pouco. GG — Quando começou o profissional?

TOM — Foi quando me casei que, precisando pagar o aluguel, fui ser pianista de boates; vivia nos inferninhos da noite. GG — Nessa época você já tinha começado a compor?

TOM — Já, eu sempre gostei de compor alguma coisa.

GG — Mesmo no tempo em que você era arranjador o seu forte era a composição? TOM — Sem dúvida.

GG — Mas eu creio que a sua experiência como arranjador foi essencial para a sua composição, pois é impressionante como, depois que uma música sua é gravada com um arranjo seu, as gravações têm que seguir a mesma orquestração. São inseparáveis. TOM — Se bem que naquele tempo, em que eu trabalhava como arranjador, eu fazia arranjos para músicas alheias. Eu tinha saído da noite e fui ser arranjador da Continental, ali na Pedro Lessa; passei bons anos. O Radamés me ajudava...

GG — Mas no tempo em que você era pianista de boate, você já tinha feito o quê?

TOM — Naquele tempo a moda era o samba-canção. Eu já tinha feito uns quatro ou cinco. O primeiro foi Pensando em Você, depois, Faz Uma Semana e mais alguma coisa gravada pelo Ernâni Filho. Mais tarde o Lúcio Alves gravou uma coisa, o Dick Farney outra, a Nora Nei também. Ai, a coisa começou a melhorar.

GG — Quer dizer que essas músicas, além de serem as primeiras que você fez, foram também as primeiras que foram gravadas?

TOM — É. O Pensando em Você, com o Ernâni Filho, e o Faz Uma Semana, com o Mauricy Moura, um cantor formidável de São Paulo que desapareceu, foi para Santos e não ouvi mais falar nele. Esses arranjos foram feitos pelo Lírio Panicalli. Depois, muito samba-canção, arranjos do Radamés, a parceria com Billy Blanco, quando fizemos a Sinfonia do Rio de Janeiro. Você conhece esse



negócio... Depois muita coisa feita com o Newton Mendonça, que também tocava piano em boate. Anos após essa fase do samba-canção apareceu o João Gilberto.

GG — Nessa época o Ari Barroso chamava o samba-canção de sambolero, não é verdade? TOM — Chamava, é. E logo ele que foi autor de lindíssimos sambas-canções. Ainda outro dia eu estava lendo aquele livrinho ali sobre a obra do Ari. Ele também ajudou muito. Embora fosse irreverente com o pessoal, com os calouros, ele era muito bom para as pessoas. Um sujeito muito gozado.

GG — Eu soube que o próprio Risque ele considerava um sambolero e dizia que “eu só fiz porque sou um compositor profissional” e etc. Não gostava de admitir o samba-canção. Bem, você trabalhou em boates. Quais foram? Eu sei do Posto 5. TOM — Ah, eu trabalhei em todas aquelas boates de Copacabana. Os nomes já mudaram, algumas já desapareceram. Trabalhei no Ranchinho do Al-

varenga, trabalhei com um patrão polonês, ali onde era o Cassino Atlântico e hoje é a TV Rio; havia uma boate ali depois que terminou o jogo. Toquei no Bambu-Bar, no Tasca (que depois se chamou Drink), no Tudo Azul, no Posto 5, ao lado do Posto 5 num lugar chamado French Can-Can. Em milhares de lugares. Tinha tiro às vezes, coisas meio apavorantes no adiantado da hora. Um dia, um homem tirou o revólver, deu um tiro em outro e quase me matou, porque o tiro não pegou no outro e veio para o meu lado; aí a bala bateu na parede, ficou caindo aquela cal e eu não gostei daquilo, não. Uma chicotada num lugar pequeno, né? No dia seguinte não apareci para trabalhar. GG — Como é que você começou a conhecer o pessoal que um pouco mais tarde participaria da bossa nova. Por exemplo o Carlos Lira, o Vinícius. Onde você conheceu o Vinícius de Moraes? TOM — Eu o conheci no Clube da Chave, mas assim de longe. A apresentação formal foi o Lúcio Rangel que fez: “Esse aqui é o Fulano; esse é o Beltrano”. O Vinícius estava procurando quem fizesse música para o Orfeu da Conceição; aí então nos tornamos parceiros. Era o dia inteiro no piano, papel, lápis. Trabalhamos muito; o Orfeu foi para o Teatro Municipal, para o João Caetano. Aí chegaram os franceses, o Orfeu foi filmado e se transformou no Orfeu Negro. Fizemos nova música porque a que nós tínhamos feito para o Mu-

nicipal já estava editada por editores brasileiros e o Sacha Gordinho queria todos os direitos, queria o copyright de tudo e tivemos que fazer tudo de novo; depois o Vinícius, que era diplomata, foi viajar e eu continuei fazendo muita coisa com o Newton Mendonça, coisas que funcionaram muito gravadas pelo João Gilberto, como o Desafinado, Samba de Uma Nota Só e Meditação que acabaram por acontecer lá fora.

GG — Isso já era a bossa nova. TOM — Era. Mas antes disso ainda fiz alguma coisa com o Vinícius além do Orfeu. Tem aquele disco com a Elizete Caetano do Amor Demais, em que o João aparece tocando violão com a batida da bossa nova no Chega de Saudade.

GG — Foi o primeiro indício da bossa nova? TOM — Foi a primeira vez que se ouviu em disco a batida do João.

GG — Como foi que o João apareceu? TOM — Ele é de Juazeiro, na Bahia. De lá foi para Salvador. Havia um conjunto aqui no Rio chamado os Garotos da Lua que era um dos prolongamentos de...; porque depois do Bando da Lua teve os Anjos do Inferno, os Quatro Azes e um Coringa (essa formação dos conjuntos brasileiros me parece muito importante para a música brasileira; o negócio do vocal e coisa e tal, os Cariocas), e surgiu os Garotos da Lua que já vinha dos Namorados da Lua que tinha o Lúcio Alves como crooner, o Donato, o Nanai e esse conjunto passando pela Bahia descobriu o João Gilberto que cantava na rádio de Salvador. Os Garotos da Lua se apaixonaram por ele e o trouxeram para o Rio: o João veio com aquela malinha, a alfazema, tudo direitinho e ficou cantando no conjunto. Depois dessa fase ele bate um certo pino e volta para a Bahia, regressando meses depois tranquilo, para valer. Aí ele se junta comigo e diz que quer trabalhar; eu já estou na Odeon novamente, na condição de arranjador; o Aloísio de Oliveira tinha assumido o meu posto de diretor artístico e eu levei o João até ele. Ele grava o Bim-Bom e o Chega de Saudade para fazer um teste, e tinha aquele negócio do “formidável. Não sei se é comercial; vamos ver”. Então, o João faz o primeiro. Nessa altura ele já tinha cantado no Quitandinha's Serenade; já tinha acontecido um bocado de coisa na vida dele. Mas o 78 estoura aqui em São Paulo.

“João Gilberto irritava o pessoal técnico da gravação”

GG — O Chega de Saudade é que estoura para valer.

TOM — É. Aí, era a bossa nova; tudo mundo querendo saber. Até que o João consegue a autorização do Mr. Harry Morris para fazer um LP. Foi quando partimos para fazer o primeiro, o Chega de Saudade.

GG — Como era que o João gravava nessa época? Era primeiro o violão, depois a voz, ou era direto para por outras coisas depois?

TOM — Ele gostava muito de gravar direto; não é de gravar o violão antes e a voz depois. É uma unidade, uma peça, uma coisa indivisível o violão e a voz do João. Um perfeccionista; ia até o negócio ficar bom, coisa que muitas vezes irritava o pessoal que trabalha na gravação, os técnicos. GG — É o negócio do expediente; o pessoal de testa quem os prende até depois da hora no estúdio.

TOM — Uma vez um diretor disse: “Olha, antes de começar a gravação de vocês, me avise que é para eu sair antes da hora.” GG — Nesse tempo já tinham aparecido outras pessoas.

TOM — É. Já tinham surgido o Carlos Lira, os irmãos Castro Neves, o Menescal, o Bóscoli (a parceria original era o Carlos Lira-Bóscoli), quase todos.

GG — Nessa época existia uma coisa que hoje não existe mais: cada músico tinha o seu letrista exclusivo e vice-versa, quando um dos dois com-

GUTTENBERG



REPORTER

"A minha parceria com o Chico Buarque foi mais ou menos assim: eu era admirador dele, pois ele já dera mostras de ser um cara excepcional e também me aproximei, porque meu pai havia sido grande amigo do pai dele desde os tempos de criança."

punha com um outro o negócio era tratado como traição.

TOM — Era uma ciurpada danada.

GG — Sei que quando o Bóscoli começou a fazer música com o Menescal, o Carlos Lira não gostou e convenceu o Néelson Lins e Barros a fazer letra, formando assim uma outra parceria que ficou famosa com Maria do Maranhão e outras.

TOM — Exato. O Néelson era irmão do João Alberto Lins e Barros, um homem muito famoso aí das artes, do Ministério da Educação e Cultura.

GG — Mas como é que nasceu a bossa nova, porque foi? A minha geração já pegou o resultado dela, mas não sabe exatamente como foi.

TOM — Você quer saber da coisa na sua fermentação essencial.

GG — Quando foi que você sentiu que tinha começado a bossa nova como um movimento? Qual foi o fato que provocou o ajuntamento daqueles intérpretes, compositores, arranjadores. Será que foi na organização do show do Carnegie Hall?

TOM — Não. O Carnegie Hall já foi uma consequência. O negócio já tinha explodido lá. Nós não fomos absolutamente tentar a América ou "fazer" a América, mesmo porque ninguém tinha disposição para isso. Quando o Itamarati disse "você vão. Vocês têm que divulgar a música brasileira no exterior (coisa que o Itamarati realmente nos ajudou a fazer); o que houve foi um grande pânico em cada um de nós. O medo de avião, o medo do frio, da pneumonia, da receptividade, da megalópolis, de não saber falar inglês, mas nós tínhamos consciência de que pudesse representar alguma coisa. E realmente o Carnegie Hall não representou nada porque no dia em que nós demos o concerto, quem estava lá mesmo era a colônia brasileira. Ninguém precisava ter cantado em inglês, nem ninguém estava se apresentando na América do Norte. Era só a colônia saudosa, com saudades da Bahia, querendo ouvir o vernáculo. O que houve como divulgação mesmo foram os discos, porque quando os músicos de jazz pegaram as músicas de bossa nova e gravaram todas, o Barquinho, os sambas do Carlos Lira, o Desafinado, o Samba de Uma Nota Só, aí o negócio se propagou de verdade e teve músicas com mais de cem regravações.

"Eu não saberia transmitir o recado como J. Gilberto"

GG — Então o primeiro ajuntamento pode ter sido no primeiro LP do João Gilberto? Terá sido a partir daí que a coisa tomou forma de movimento?

TOM — Sem dúvida. A figura do João Gilberto é da maior importância para a bossa nova porque o João era um tremendo músico, um tremendo cantor, tremendo ritmo, harmonia, inteligência e ele foi a espoleta, o centro, o combustível... não, o combustível não: a faísca. A faísca do gênio do João é que explodiu esse negócio todo. O ponto de partida. E, por causa dessa faísca que ele nos nos deu, muita gente apareceu também, porque o negócio depois do sambolero andava meio parado; não se fazia o nível de letras que o Vinícius fez. Subitamente chega o João falando em bossa, em ritmo — negócio importantíssimo o ritmo do João. Muita gente pesquisava harmonia e melodia, mas não tinha o intérprete; em qualquer movimento, se você não tiver o intérprete, está desfalcado. Eu, por exemplo, podia fazer

bons sambas, mas eu não teria a capacidade de, sentadinho no piano, transmitir aquilo que o João sempre soube transmitir. Aí, depois que o negócio passava por ele, ficava inteligível, daí já se tinha uma referência estabelecida; quem fizesse alguma coisa já podia avaliar o seu funcionamento a partir da interpretação do João. Naturalmente ele necessitava dos compositores, dos letristas, dos arranjadores.

"Não quero mais sair do Brasil, nem para trabalhar"

GG — Depois disso tudo, o que aconteceu com você? A bossa nova fez sucesso. Foi compreendida aqui e no exterior, uma divulgação incrível. Aí o pessoal lá de fora quis conhecer os responsáveis por isso, começaram a aparecer as oportunidades para viajar, como foi?

TOM — Bem, eu tinha trinta e cinco anos quando cheguei a primeira vez aos Estados Unidos em 1962, e, depois daquela semana no Carnegie Hall, nós nos apresentamos no Vollage Vanguard. Dona Dora Vasconcelos, que era a embaixatriz do Brasil, nos auxiliou e nós demos um concerto em Washington com a turma toda: Sérgio Mendes, Carlos Lira, Luís Bonfá, Paulo Moura, Oscar Castro Neves, Durval Ferreira... Mais de trinta pessoas eu creio. Aí o pessoal voltou para o Brasil. Bom. Eu mandei vir minha mulher. Estava muito frio, muita neve. Eu pensei: eu nunca saí do Brasil, deixa eu ver como é esse negócio aqui, o que é que existe aqui fora. Porque mais ou menos aos trinta e cinco anos eu custei muito para ir. Eu tinha medo do avião. Achava que o mundo todo estava velho, que o Brasil era uma cultura nova. Eu queria ficar aqui, fazer as coisas aqui. Mas o Itamarati entrou firme: "Não. Você tem que ir." Tanto é que fui para lá no dia do concerto. Fui dizendo que não ia até que no dia do concerto peguei o avião e fui lá. Uma vez lá eu resolvi olhar como era a coisa. Eu tinha trinta e cinco anos; isso foi em novembro. Logo veio 63 e eu tinha 36 anos. Nunca tinha gravado um disco meu, como artista. Eu só tinha feito discos com a Lenita Bruno, com Elizete Cardoso, como arranjador. Aí o Creed Taylor me disse: "Você tem que fazer um disco seu." Aí, eu fiquei com aquele medo. Queria fugir para o Brasil a toda velocidade. Quem sou eu? E aquele negócio todo. Então fiz aquele disco na Verve, que é o departamento de jazz da MGM. Naturalmente naquele disco eu tive a oportunidade de condensar tudo o que eu já havia feito em matéria de bossa nova. Gravei cuidadosamente o Desafinado, o Chega de Saudade, o Samba de Uma Nota Só, a Insensatez, a Meditação, e, desde 62, tenho ido todo ano gravar um disco na América.

GG — Você já gravou um disco assim no Brasil? Estou dizendo um disco todo seu, com sua voz, seus arranjos e seu piano?

TOM — Com músicas minhas, mil. Mas eu sozinho, não. Já gravei como arranjador, como compositor e etc. Mas, como artista, como eu faço lá fora, nunca.

GG — É verdade que você passa a maior parte do seu tempo no exterior?

TOM — Não. Isso não é verdade. Muita gente me encontra na rua e diz: "Ué, você está por aqui; você não mora lá?" Não; absolutamente. Todo

ano eu passava lá dois meses, três meses e voltava para cá. Quer dizer, o tempo todo eu estive aqui, morando aqui.

GG — Mas você não trabalha mais lá do que aqui?

TOM — Em termos de trabalho eu aproveitei para fazer o seguinte: compor aqui no Brasil com toda a calma, com toda a praia, com todo o sol, com toda a...

GG — Fala um pouco da sua parceria com o Chico.

TOM — Nós temos pouca coisa juntos. O Chico é um homem que não precisa de mim para nada. Um excelente músico, excelente letrista, excelente cantor, excelente pessoa. A minha parceria com o Chico foi o seguinte: eu o fui procurar e pedi a ele para me fazer umas letrinhas bonitas. Aí fizemos o Retrato em Branco e Preto e logo após fizemos o Sabiá, e o Sabiá teve aquela coisa toda. Eu jamais pensei em entrar num festival. Sou avesso a esse negócio de competição. Mesmo diante da insistência do Augusto Marzagão, dizendo que o festival precisava de nomes de prestígio, etc., eu disse que não. Depois que o não ficou definitivo ele me fez a seguinte ameaça: "Então você vai para o júri." Eu, para não entrar no júri, que não gosto de julgar meus colegas, peguei essa velha canção; aliás, uma canção que deve muito a Jaime O'Valle, Manuel Bandeira, que lembra um pouco o Azulão no espírito, o Borroró... Então eu pedi ao Chico uma letra. Mas a gente estava falando num nível que não era absolutamente de fazer uma música para o sucesso; não era um samba, era mais um clima já descambando um pouco para a música de câmara, para uma certa saudade do Brasil, uma certa "minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá" do Gonçalves Dias; e, como não tinha nada para botar no festival, pusemos essa canção sem ritmo, sem maior interesse para o público estrangeiro. Bem, a parceria com o Chico foi mais ou menos assim. Eu era admirador dele, ele já tinha mostrado ser um sujeito excepcional e eu me aproximei dele inclusive porque o pai dele conheceu o meu pai e coisa e tal.

