



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA - UAHIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E IDENTIDADES

FELIPE ANDRADE DE LYRA

A BOSSA EM NOTAS: REPRESENTAÇÕES SOBRE A BOSSA NOVA NA
IMPrensa DO RIO DE JANEIRO (1959-1963)

Campina Grande, PB.
2019

FELIPE ANDRADE DE LYRA

**A BOSSA EM NOTAS: REPRESENTAÇÕES SOBRE A BOSSA NOVA NA IMPRENSA
DO RIO DE JANEIRO (1959-1963)**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em História, no curso de
Pós-Graduação em História/UFCG, Linha de
Pesquisa Cultura, Poder e Identidades.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Marinalva Vilar de Lima

Campina Grande, PB.
2019

L992b

Lyra, Felipe Andrade de.

A bossa em notas: representações sobre a bossa nova na imprensa do Rio de Janeiro (1959-1963) / Felipe Andrade de Lyra. – Campina Grande, 2019.

106 f.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.

"Orientação: Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima".

Referências.

1. História Cultural. 2. Bossa Nova. 3. Imprensa. 4. Representações.
I. Lima, Marinalva Vilar de. II. Título.

CDU 930.85(043)

FELIPE ANDRADE DE LYRA

A BOSSA EM NOTAS: REPRESENTAÇÕES SOBRE A BOSSA NOVA NA IMPRENSA
DO RIO DE JANEIRO (1959-1963)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Marinalva Vilar de Lima – UFCG
Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva – UFCG/USP
Examinador Interno

Profa. Dra. Carla Mary da Silva Oliveira – UFPB
Examinadora Externa

Para a mulher da minha vida: Estênia Andrade

AGRADECIMENTOS

No decorrer de dois anos de pesquisa e produção acadêmica, muitos foram os desafios e incentivos para a realização deste trabalho dissertativo. Dentre os quais, destaco primeiramente o suporte, carinho e apoio dado por minha mãe: Estênia Andrade. Sem seu suporte emocional e conselhos precisos e diretos não teria metade da tranquilidade que tive para concretizar essa etapa em minha vida. Agradeço, também, a Muriel Oliveira. Os conselhos, as observações, dicas e frases de conforto em momentos difíceis me ajudaram bastante durante esse período.

Agradeço, aos meus colegas e amigos de mestrado, principalmente, Wanderson Freire, Myrtis Oliveira e Daiane Santana que passaram pelas mesmas aflições e expectativas, e mesmo com tantas diferenças, sempre nossas conversas me acalentavam de algum modo.

Agradeço as professoras Maria do Rosário, Yvone Dias e Heloísa Cruz que durante meu período sanduíche, residindo em São Paulo e estudando na PUC, sempre foram muito solícitas e me deram conselhos e aulas valiosas. Nessa esteira, agradeço aos professores do PPGH, em especial, minha amiga e orientadora Marinalva Vilar, suas críticas e observações foram mais do que precisas e necessárias para o início e desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a Carla Mary e ao Marcos Silva, que na qualificação do trabalho foram muito generosos e perspicazes em suas considerações, ampliando meus horizontes de análise sobre o tema da pesquisa. Agradeço à CAPES por ter fomentado esta pesquisa e ao programa PROCAD que possibilitou minha estadia em São Paulo.

Obviamente que muitas pessoas e nomes estão faltando neste texto, porém, os guardo no meu coração e os mesmos estão cientes de suas contribuições e presença neste texto dissertativo. Agradeço aos amigos e irmãos que sempre estiveram ao meu lado e de alguma forma contribuíram para minha formação não apenas acadêmica, mas, enquanto homem, filho, amigo e sujeito atuante na esfera social.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem por intuito analisar as representações da imprensa construídas a respeito da bossa nova, atentando para o fato de como esse gênero/movimento musical esteve em destaque em impressos do Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XX (1959-1963). Através de discussões a respeito da bossa nova, tem-se por objetivo questionar como uma ascendente classe média urbana buscou expressá-la como uma produção popular que atingia toda a sociedade. Neste sentido, por meio das contribuições da Nova História Cultural, serão discutidos e operacionalizados os conceitos de *representação* e *estratégia* mediante as contribuições de Roger Chartier e Michel de Certeau, respectivamente, de modo que serão identificadas e analisadas as formas pelas quais os promotores da bossa nova buscaram evidenciar-se, rompendo com a produção musical de então. Através de transformações musicais e novas abordagens temáticas, os músicos da bossa nova tiveram por meio dos impressos a possibilidade de pôr em destaque sua produção musical, embora, praticamente não consumida por grande parte da população.

Palavras-chave: Bossa nova; Imprensa; Representações.

ABSTRACT

This research aims at analyzing the representations built in the press constructed about Bossa Nova, considering the fact that this genre / musical movement was featured in magazines and newspaper from Rio de Janeiro from the second half of the twentieth century (1959- 1963). Through discussions about Bossa Nova, the objective is to question how an urban middle class ascendant sought to express it as a popular production that affected the whole society. In this sense, through the contributions of the New Cultural History, the concepts of representation and strategy will be discussed and operationalized through the contributions of Roger Chartier and Michel de Certeau, respectively, so that the ways in which the promoters of bossa nova will be identified and analyzed new look sought to be evident, breaking with the musical production of the time. Through musical transformations and new thematic approaches, the musicians of bossa nova had through the printed ones the possibility of highlighting their musical production, although, practically not consumed by a large part of the population.

Keywords: Bossa nova; Newspaper; Representations.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Capa <i>Jornal do Brasil</i> - 03 jan. 1957.....	20
Figura 02: Capa <i>Jornal do Brasil</i> - 04 jan. 1962.....	21
Figura 03: Publicidade <i>Jornal do Brasil</i>	25
Figura 04: Publicidade <i>Correio da Manhã</i>	25
Figura 05: Dança bossa nova – <i>Radiolândia</i>	31
Figura 06: Matemática do Rádio – <i>Revista do Rádio</i>	52
Figura 07: João Gilberto – <i>Correio da Manhã</i>	66
Figura 08: Charlie Byrd e a bossa nova.....	87
Figura 09: Bonfá – <i>Revista do Rádio</i>	95
Figura 10: Bonfá – <i>Radiolândia</i>	95

SUMÁRIO

Introdução	5
1. Bossa nova em pauta: estratégias e apropriações para além de um movimento musical	14
1.1. Bossa nova da “Cabeça aos pés”	23
1.2. Dos encontros universitários às gravadoras de discos.....	33
2. Bossa nova e música popular: a imprensa como espaço dicotômico	44
2.1. O moderno na bossa nova: entre a evolução e a elevação.....	47
2.2. João Gilberto e a bossa nova: entre o autêntico e o autenticado.....	59
3. Bossa nova no <i>Carnegie Hall</i>: propaganda e identidade nacional em debate	70
3.1 A bossa nova e a identidade nacional: para além da influência do jazz.....	71
3.2 Bossa nova entre identidade e propaganda.....	85
Considerações finais	96
Referências	98
Anexo	106

INTRODUÇÃO

Em continuidade a análises e estudos feitos desde o ano de 2015, sobre a chamada “música popular” da segunda metade do século XX, foi gestado este trabalho dissertativo sobre o gênero/movimento musical intitulado bossa nova. Dessa forma, ao enveredar por fontes impressas e algumas tantas canções, nos deparamos com diferentes discursos proferidos a respeito da música brasileira em jornais comerciais do Rio de Janeiro e em canções de compositores tanto adeptos quanto contrários ao gênero/movimento musical.

Optamos por situar a bossa nova enquanto um gênero musical e, também, como um movimento musical, pois vimos e percebemos nas pesquisas desenvolvidas, a bossa nova como um movimento raciocinado, manipulado por determinadas forças e representado de diferentes formas. Entendemos que o trabalho de histórico do tema, foi problematizar a bossa nova para além de novo jeito de se executar samba ao violão. Foi analisado e buscamos estar atentos aos sujeitos históricos e seus interesses. Não sendo suficiente voltar-se às análises estritamente musicais, porém, sem descartar a compreensão de que a bossa nova trouxe transformações sonoras e estéticas significativas para a chamada “música popular”. Portanto, não há como pensar a bossa nova apenas como gênero musical, ou apenas enquanto um movimento musical.

Entender as lutas de classes, assim como as lutas de representações dentro da proposta da História Cultural, foi o que deu respaldo a nossa pesquisa. As lutas de representações são tão importantes como as lutas econômicas (CHARTIER, 1990). Por entender a bossa nova enquanto movimento musical, tornou possível analisar as representações e as estratégias construídas por ela na imprensa em fins da década de 1950 e início de 1960. Pensar a bossa nova apenas como um gênero musical, o qual trouxe mudanças na forma de se executar e cantar samba não torna devidamente problemática nossa discussão, enquanto um trabalho historiográfico. Portanto, perceber a bossa nova enquanto movimento musical, e assim pontuá-la como um gênero/movimento musical foi fundamental para o nosso trabalho de distanciamento do objeto.

Ao passo em que foram investigadas, nos impressos, as representações sobre a bossa nova, foram notadas estratégias para pôr em evidência o que era denominado de “nova sensação” em se tratando de “música popular”. Os músicos e adeptos, constituídos em sua grande maioria por uma ascendente classe média urbana, traziam discussão nos impressos de modo a pontuar que antes ao advento da bossa nova, tudo era retrógrado e que a nossa música somente falava em sofrimento (a fossa) e barracão (TINHORÃO, 2012, p.40).

Ao falarmos em “classe média”, estaremos utilizando uma análise de estratificação social, não propriamente no âmbito de análise marxiana, até mesmo porque, o que define e distingue as classes sociais são as relações específicas que estabelecem entre elas com os meios de produção (ESTAVENHAGEN, 1977). Ora, não estamos analisando a bossa nova e seus membros isoladamente, no entanto, acreditamos que não é o foco da pesquisa a relação entre as classes e o uso com uma produção musical. Talvez a bossa nova se engrandeceu com sua possibilidade de estar mais próxima com os meios de produção no âmbito musical, equipamentos e gravadores à serviço dos jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro. Mas, isso não caracteriza uma realidade ampla e irrestrita. Ao contrário, a “classe média” a que nos referimos ao longo desse trabalho é localizada espacialmente e ideologicamente.

Os músicos e adeptos da bossa nova eram, em sua grande maioria, jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro. Filhos de advogados, engenheiros, arquitetos, diplomatas, oficiais do exército e estudantes de instituições de ensino particulares. Faculdades e universidades compõem o maior público consumidor e executante de bossa nova, com voz ativa e participante na imprensa carioca entre os anos de 1959 e 1963. Ao nos referirmos à “classe média” representante da bossa nova, estaremos, invariavelmente, nos referindo a esses jovens e seus ciclos de parentesco e relações sociais.

Não pensamos essa “classe média” como um conceito tal qual analisado na obra marxiana, ao mesmo tempo em que não conseguimos conceber a sociedade brasileira sem estratificações dentro de sua lógica capitalista, e o componente econômico como determinante para estabelecer relações sociais. Assim, o termo – classe média – é de emprego tão difundido, inclusive na literatura marxista, que dele será difícil prescindir. Nos esclarece Estavenhagen que:

De acordo com nossa concepção, se uma classe está em oposição a outra no seio de um sistema socio-econômico determinado, então não é uma “classe média”, ainda que seus membros ocupem *status* médios ou intermediários com respeito a outros agrupamentos na sociedade. Se uma categoria social não se encontra em oposição estrutural a uma classe, mas ocupa sob todos os pontos de vista uma posição intermediária. Não é possível, se se quer ser consequente com essa concepção das classes, falar de “classes médias” (ESTAVENHAGEN, 1977, p.161).

A bossa nova, e por assim dizer, a classe média carioca representante de sua musicalidade e ideais, portanto, não está sendo analisada aqui em oposição estrutural a outra classe ou grupo musical qualquer. Por essa razão, entendemos que estamos utilizando da estratificação social como método de identificação de um dado grupo musical e de homens e

mulheres adeptos a esse grupo, manifestantes e defensores dessa compreensão musical e com voz ativa e participante na imprensa do Rio de Janeiro no período analisado.

A partir dessas manifestações dos músicos e adeptos da bossa nova, contida nesses impressos, nos interessamos em analisar os seus posicionamentos, buscando compreender quais as razões e necessidades, dentro de uma conjuntura histórica, para que esses sujeitos históricos se posicionassem enquanto membros de um movimento musical renovador da música tida como “popular”. Por essa razão, seguimos a lógica de Chartier e Bourdieu, os quais, mesmo sendo de áreas distintas das humanidades, compreendem que é preciso, dentro do campo intelectual:

“Destruir os automatismos verbais e mentais”, portanto, tonar problemático o que tem a aparência de evidente no mundo social, ou seja, todos esses cortes que são enunciados com base no modo da evidência por natureza: “Tal coisa não pode ser diferente; sempre foi assim.” (CHARTIER & BOURDIEU, 2011, p.22).

Para Chartier, na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu, o evidente deverá ser entendido como construído a partir de interesses e de relações de forças. Devemos redimensionar o olhar científico para a própria ciência. Considerar as classificações como objeto de análise em que devemos proceder com hesitação e reflexão entendendo as lutas de representações. O que nos leva a problematizar esse lugar construído pela bossa nova e para ela, como gênero/movimento musical que representaria toda a cultura brasileira e tiraria a “música popular” do ostracismo em que havia deixado o samba-canção.

Conceitos como o de “música popular”, “autenticidade”, “modernidade” e outros debatidos e relacionados ao gênero/movimento musical bossa nova, na imprensa, não serão aqui tratados de forma epistemológica. Não intentamos discutir como surgiu o “popular”, ou onde surgiu ou mesmo quem criou, e ainda menos nos é crucial quem se debruçou filosoficamente sobre esses conceitos. Queremos pensar esses conceitos de modo problemático e, principalmente, em suas historicidades. Entendendo como eles ou os modos de pensar sobre eles foram articulados estrategicamente e como a imprensa representou a bossa nova manipulando esses conceitos de modo paradoxal e dicotômico.

Não por acaso achamos pertinente utilizar as contribuições de historiadores, sociólogos e antropólogos, pensar de modo interdisciplinar, mas, com clara consciência de que esse é um estudo histórico, é o que motiva teoricamente nossas reflexões. Pontuamos essa preocupação interdisciplinar pois vemos que as contribuições de um autor como Roger Chartier, um historiador de formação, passa por algumas leituras do sociólogo Pierre Bourdieu. Assim,

pensar as representações de Chartier, é, também, pensar nos escritos de Bourdieu ao analisar a sociedade francesa e seus mecanismos de distinção no campo cultural.

As proposições teóricas de Bourdieu em *A distinção* (2011) dá “pano para as mangas” para a compreensão de representação dos grupos sociais trazida por Chartier ao analisar o Antigo Regime francês e as práticas de leituras camponesas, como também, a produção da chamada literatura de Cordel. A distinção social por meio de práticas culturais como leitura, consumo e uso de arte como pintura, literatura e mesmo a música, são dialogadas de forma similar na ideia de representação onde nela localiza-se um tipo de distinção. Os grupos que representam a sociedade a fazem de modo a atender os seus próprios interesses, tendo na distinção, no ineditismo ou mesmo na segregação e exclusão o seu lugar de demarcação, por meio de lutas de representações, no campo cultural.

A bossa nova e seus representantes ao expressá-la como movimento renovador da “música brasileira”, pretenderam elaborar um movimento musical de modo a utilizar dos gostos e escolhas sonoras como maneira de funcionar marcadores privilegiados de uma classe específica. Os gostos e escolhas por determinadas sonoridades, acordes, instrumentos musicais, modos de canto trouxeram à tona ações e articulações distintas que se destacavam enquanto tentativa de afirmação da necessidade de renovação “musical nacional” e, a partir do uso da imprensa, pretendeu alcançar o “povo”, o “gosto popular”.

As contradições são muitas quando tratamos das intenções e ações dos músicos e adeptos da bossa nova em articulação com os sujeitos da imprensa. Executar samba ao estilo bossa nova não era para qualquer músico. Cantar ao estilo bossa nova não era uma ação de ser executada por qualquer cantor. Portanto, o caráter distintivo em sua formulação musical, advinda de músicos semieruditos como Tom Jobim, e letras poéticas como as de Vinícius de Moraes, tornam paradoxal a tentativa de expressar a bossa nova como movimento musical renovador da “música popular” brasileira.

Vale destacar que trabalhar com a noção de “música popular” não é o mesmo que trabalhar com a categoria “popular”. O conceito de “música popular” foi pouco discutido dentro da historiografia, se comparado ao conceito de “popular”. A “música popular” ficou com o passar dos anos, associada a uma produção urbana que se distinguia da música folclórica ou erudita. E, pensando a representação dessa “música popular” na imprensa se torna ainda mais delicado o manuseio e análise, isso porque, como aponta Renato Ortiz:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive

estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público (ORTIZ, 2006a, p.163).

Seguindo essa compreensão do mercado e como o “popular” é manipulado por ele, a noção de “popular” se mistura com a de popularidade. No caso da bossa nova, a questão se torna ainda mais complexa, visto que ela não foi massivamente, se assim podemos chamar, ouvida. Não atingiu um grande público, nem tampouco conseguiu sair de modo mais contundente do sudeste e sul do país. A bossa nova serviu para uma ascendente classe média urbana se projetar no cenário musical de modo que isso já vinha acontecendo desde a elitização do samba com o samba-canção.¹

Nesse ínterim, nossa abordagem não se concentra na análise mais aprofundada de um mercado fonográfico relacionado ao movimento bossa nova. Discutir e posicionar os modos como a ideia de “música popular” é construída no tocante ao gênero/movimento nos interessa mais do que dimensionar as relações entre mercado e “música popular”. Claramente não fugiremos completamente de reflexões que são inerentes ao universo musical e as relações entre gravadoras de discos e músicos.

Isso se justifica pelo fato de que no Brasil, em fins dos anos de 1950 e início de 1960, estarmos falando de um mercado fonográfico incipiente no tocante ao desenvolvimento tecnológico mais expressivo. Falar em indústria cultural nesse período, seguindo os caminhos de Adorno e Horkheimer, há de ser perigoso por faltar o caráter “integrador” inerente à compreensão de cultura de massa que segundo Renato Ortiz², se deu num momento posterior, principalmente pela inserção e amadurecimento do cinema e televisão no mercado brasileiro (ORTIZ, 2006a, p.48). Nos debruçaremos mais por um caminho em que discutiremos as relações ainda não tão maduras entre imprensa, músicos, gravadoras e empresários, porém, não caracterizando uma cultura de massa tal qual em países da Europa ou nos Estados Unidos. E

¹ Essa elitização, ou pelo menos tentativa, pode ser percebida com a inserção do samba nos teatros do Rio de Janeiro. Artistas como Araci Cortes, Vicente Celestino entre outros nomes, ajudaram a transformar o samba do morro, dentro de um processo que se inicia por volta de 1930, num tipo de música mais orquestral e operística, sendo mais propício aos ambientes teatrais e salas de concertos. Para melhor compreensão desse processo, ver em: TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. 7ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2013.

² O autor demonstra, analisando principalmente a televisão e o cinema, como o aparato tecnológico e o “caráter integrador” inerente à cultura de massa e de uma ideia de mercado fonográfico estavam em uma fase incipiente no Brasil desse período. O cinema, a televisão, e para nós, a música, se configurava de modo ainda muito “localista” e pouco desenvolvido se compararmos com as formulações e ideias de mercado fonográfico pensadas por Adorno ao analisar o jazz norte-americano. Para melhor compreensão ver em: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 2006.

desse modo, discutiremos com autores de diferentes campos e formações, pensando as representações da imprensa sobre o gênero/movimento bossa nova.

A noção de popularidade foi forçadamente vendida por uma imprensa, a qual também era constituída pelos próprios músicos e adeptos do gênero/movimento bossa nova. Enfatizamos que ainda mesmo que a bossa nova atingisse toda essa proporção propagandeada em alguns momentos pela imprensa, não poderíamos caracterizar os ouvintes consumidores pela sua projeção nos impressos. Como bem localiza o historiador Michel de Certeau:

O consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre eles (que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles (CERTEAU, 1998, p.95).

Esse distanciamento entre o consumidor e os produtos ofertados (comerciais e jornalísticos), pontuados por Certeau, é demasiado quando tratamos da bossa nova. Mais do um gênero/movimento musical ouvido e consumido, a bossa nova foi falada, debatida e posta em destaque por uma imprensa que mesmo a criticando, fomentou discussões trazendo o destaque, muitas vezes, não para a bossa nova, mas para si.

Não será nossa intenção identificar ou problematizar se a bossa nova foi um movimento musical “popular” ou não, nos será mais profícuo analisar como a imprensa representou a bossa nova – pensando uma conjuntura histórica em que o “popular”, o “autêntico” e a imprensa enquanto uma “força ativa” na sociedade, sempre está em busca de ser a “porta-voz” da “opinião pública” – almejando um lugar de destaque dentro de um processo de transformações musicais, econômicas, tecnológicas e novas caracterizações de sociedade, visando um novo projeto “moderno”.

Vemos como crucial analisar, ainda mais tratando-se do universo musical, o que Canclini (1998) caracterizou como *hibridismo* das relações culturais em que há apropriações mútuas entre culturas distintas dentro de conexões de sociedades capitalista e de consumo global. Pensar a bossa nova sem *hibridismo*, a nosso ver, não é viável. A influência do samba-canção e do *cool jazz* norte-americano, ambos gêneros musicais afastados das camadas populares em suas fases influenciadoras na concepção sonora da bossa nova, são cruciais para a compreensão do movimento bossa nova, de modo a entendermos que essas influências transcendem o universo musical.

O ponto central é que nem o samba influenciador da bossa nova era mais samba e nem o jazz era mais jazz, ou pelo menos tinham outras formulações. O samba-canção e o cool jazz,

gêneros musicais parcialmente expressos na bossa nova, já eram concebidos como uma produção musical distante das camadas menos abastadas das sociedades brasileira e estadunidense. Essas musicalidades em suas fases maduras e influentes na construção bossa-novista, já eram ambas um tipo de produção mais próxima das elites brancas do que dos morros e subúrbios fluminenses e de New Orleans.

Portanto, não intentamos comparar culturas como forma de enxergar “autenticidade”, ao contrário, vemos como substancial a compreensão das fusões musicais, não como “evolução” ou “elevação”, mas sim, como transformação. É preciso compreender a modernidade e seus projetos culturais de modo a não criticar negativamente aquilo que de mais interessante ocorreu com a sociedade global a partir de um crescimento populacional, tecnológico e de avanços políticos diversos que foi a questão do hibridismo.

Quando Canclini passa a problematizar a *interculturalidade* dentro de cidades modernas e latino-americanas como México, São Paulo, Buenos Aires, partindo de um lugar *interdisciplinar* – utilizando de conceitos-chave da antropologia, sociologia e comunicação de modo em que essas áreas do conhecimento se complementam – ele nos ajuda a compreender a complexidade, e por vezes, paradoxal realidade das relações de interdependência das sociedades contemporâneas de modo a apontar como isso se deu como um processo e logicamente pelas imposições e lógicas do mercado global. Ele metodologicamente nos auxilia a pensar que:

Em vez de comparar culturas que operariam como sistemas preexistentes e compactos, com inércias que o populismo celebra e de boa vontade etnográfica admira por causa da sua resistência, trata-se de prestar atenção às misturas e aos mal-entendidos que vinculam os grupos. Para entender cada grupo, deve-se descrever como se apropria dos produtos materiais e simbólicos alheios e os reinterpreta (CANCLINI, 2009, p.25).

Esse movimento de apropriações e negações, por vezes falsas negações, é o que nos interessa no campo musical e de disputas por representações, de como isso foi manifestado no lugar estratégico da imprensa ocupado por ela privilegiadamente. Estratégico por encontrarmos na imprensa a particularidade de conter diferentes linguagens que vão do editorial à charge, cabendo ao historiador manusear essa fonte de modo a entender os momentos de linearidade e, por vezes, contraposição existente dentro de uma mesma edição por meio dessas complexas linguagens.

De um lado podemos citar como o historiador Marcos Silva analisa o personagem da revista *O Cruzeiro*, intitulado *O amigo da Onça* (1989), compreendendo como as caricaturas

de Péricles Maranhão participam de um corpo editorial de modo singular, frente às casualidades do cotidiano e do poder político. Ao mesmo tempo em que reflete sobre toda uma composição estética dos desenhos, Silva nos faz compreender para além de uma mera análise do personagem ou mesmo atribuição de juízo de valor entendendo um coletivo social por meio da comicidade e sarcasmo existente envolto do personagem. Por outro lado, temos Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado (1980) que utilizaram os editoriais do jornal *O Estado de São Paulo (O ESP)* e analisaram o impresso “como instrumento de intervenção na vida política e na modelagem da consciência social de segmentos significativos da sociedade brasileira” (CAPELATO & PRADO, 1980, p.22).

Nós, nesta pesquisa, nos debruçamos sobre os suplementos culturais – criados, justamente, e não por acaso, em fins da década de 1950 – dos jornais e as revistas especializadas. *O Jornal do Brasil*, o jornal *Correio da Manhã*, a revista *Radiolândia* e a *Revista do Rádio* foram utilizados como fontes de análise para a compreensão das representações da bossa nova nos impressos do Rio de Janeiro entre 1959 e 1963. Para além da análise de um gênero/movimento musical de uma ascendente classe média urbana, promovemos uma reflexão da articulação entre a imprensa e um movimento musical de modo a compreender como ambos elementos se promoveram no plano cultural. Essa relação existente entre música e imprensa é discutida neste trabalho em três diferentes capítulos.

O primeiro capítulo, “*Bossa nova em pauta: estratégias e apropriações para além de um movimento musical*”, analisa as estratégias utilizadas pela imprensa para pôr em evidência, através da fomentação do debate musical, um tipo de música produzida e consumida por uma ascendente classe média urbana. O capítulo procurou demonstrar como, por meio do uso do cotidiano, a imprensa pôs em destaque uma produção musical que era produzida e consumida por uma ascendente classe média urbana, mas de modo totalizante, era representada como pertencente a toda a sociedade brasileira.

Essa evidência almejada pelos músicos e adeptos da bossa nova na imprensa deu-se pelo uso estratégico do cotidiano e pela fomentação de debates, os quais, mesmo controversos e contraditórios puseram, mesmo que por meio da polêmica, a bossa nova em destaque. Portanto, problematizar a imprensa como espaço dicotômico através da discussão de ser um gênero/movimento de “música popular” é a discussão presente no segundo capítulo intitulado “*Bossa nova e música popular: a imprensa como espaço dicotômico*”. Neste, procuramos apontar como noções de “música popular”, “autenticidade”, “elevação” construíram debates em relação com o movimento musical bossa nova.

Por fim, nosso terceiro e último capítulo analisa as representações construídas a respeito da bossa nova, por meio das colunas críticas, sobre seu primeiro show internacional (New York – EUA/1962). O interesse no capítulo foi o de analisar como esse evento criou todo um culto de ser a bossa nova o gênero musical que representaria a “música popular brasileira” para o exterior. Sendo assim, representada enquanto uma produção musical que trazia toda uma noção de “identidade musical brasileira”, onde de maneira totalizante e pouco analítica era compreendido que ser brasileiro era ser bossa nova.

CAPÍTULO I

BOSSA NOVA EM PAUTA: ESTRATÉGIAS E APROPRIAÇÕES PARA ALÉM DE UM MOVIMENTO MUSICAL

A Bossa Nova marca o início de meu longo percurso artístico e representa a transformação cultural consumada no Brasil por uma juventude que buscava uma realidade musical mais autêntica, condizente com a euforia e a liberdade predominantes no país naquela época. Faço parte de uma geração que elegeu o violão como signo genuíno de uma criatividade enraizada na beleza melódica dessas canções. Daí meu devotamento ao violão, obcecado, em primeiro lugar, pela revolucionária "batida" de João Gilberto (...). A Bossa Nova difundiu para o mundo a vitalidade da arte musical brasileira, ainda hoje presente, conhecida e admirada por todos. Posso, sem dúvida, afirmar que a Bossa Nova não tem tempo nem idade. (TOQUINHO, 2015).³

O depoimento, concedido pelo músico Toquinho poderá, inicialmente, elucidar o que se construiu, ou pelo menos se tentou construir, a respeito da bossa nova pelos seus partícipes e adeptos ao longo dos anos. Mais do que um movimento ou manifestação musical, no decorrer de um processo, a bossa nova foi definida como um “pensamento musical”, como a “salvação” ao ostracismo em que vivia a música brasileira.

Neste primeiro momento buscamos abordar e analisar como esse olhar totalizante que, de algum modo, perdura até os dias atuais, não foi exclusividade de músicos como Toquinho. Ao declarar que a bossa nova representa uma “transformação cultural consumada no Brasil”, podemos perceber o tom exacerbado e quase que irrestrito desse gênero/movimento musical.

Ao mesmo tempo, não podemos negar que esse processo e transformação cultural se deram, como afirma o músico, por uma “juventude que buscava uma realidade musical mais autêntica, condizente com a euforia e a liberdade predominantes no país naquela época”. Essa juventude era formada por moças e rapazes entre 17 e 24 anos de idade, em sua grande maioria universitários, pertencentes a uma ascendente classe média urbana carioca, que pouco ou nada tinham relação ou identificação com as produções musicais, a exemplo do samba-canção, vigente em meados do século XX. Sobre a relação entre samba-canção e bossa nova teceremos problematizações mais adiante. O que nos motiva nessas páginas iniciais é o *link* existente entre a fala do músico Toquinho e todo o culto que se formou em torno da bossa nova para além de um movimento ou estilo musical.

³ FILHO, Antônio (Toquinho). 00h:56min [mensagem pessoal]. Mensagem recebida de <toquinho@toquinho.com.br> em 12 fev. 2015. Esta mensagem foi fruto de uma investigação e questionamento feita por mim ao músico Toquinho, o qual concedeu um depoimento afirmando o que pensava sobre a bossa nova e o que ela significava para a sua carreira profissional.

Ao caminhar pela cidade do Rio de Janeiro, principalmente na zona Sul, é comum nos depararmos, em determinados espaços, com elementos físicos que fazem menção direta ou indireta à bossa nova. Por meio de estátuas, livrarias, ruas, a cidade do Rio de Janeiro está repleta de obras e nomes que estão diretamente ligados ao movimento musical. Em 1980, um decreto municipal, sugerido pelo jornalista Carlos Leonam, alterou o nome da rua antes chamada de Rua Montenegro (homenagem à Manuel Pinto de Miranda Montenegro, genro do barão de Ipanema, fundador do bairro) para Rua Vinícius de Moraes, em homenagem ao compositor e poeta (CASTRO, 2011). Outra homenagem fica à cargo do principal aeroporto da cidade que desde 1999, o antigo Galeão passou a se chamar Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim. “A porta de entrada” do país, no caso pelo Rio de Janeiro, tem o nome de um músico brasileiro.

Mais recentemente, em 2014, foi inaugurada na orla da praia de Ipanema uma estátua em homenagem ao mesmo Tom Jobim, segurando um violão apoiado em seu ombro. Obviamente que há uma relação poética e musical muito estreita entre a obra de Jobim e a praia de Ipanema, mas é notório o investimento financeiro e simbólico em torno da figura de um dos representantes da bossa nova. O que ratificamos é como esses elementos materiais e simbólicos, por meio de nomes de ruas, estátuas, são materializações, dentro de um processo histórico, de tentativa de adesão e confirmação da bossa nova enquanto um movimento musical que buscou afirmar-se por meio de seus adeptos e representantes, como “conhecida e admirada por todos” e a definição máxima da “transformação cultural consumada no Brasil”.

Enquanto historiadores e cientistas sociais, precisamos fazer questionamentos sobre o lugar de fala desses músicos e adeptos ao movimento bossa nova. Até mesmo porque esse posicionamento não se restringiu apenas aos partícipes do movimento. A concepção de enxergar a bossa nova como “pensamento musical nacional” ou “movimento transformador de nossa cultura” esteve presente em diferentes momentos de nossa história. Foi uma reflexão sobre música que acabou vencendo as barreiras do tempo muito pela militância de alguns defensores. Podemos citar como exemplo um importante intelectual e músico brasileiro: Luiz Tatit. Afirma ele que:

Uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como intervenção “intensa” – que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade (TATIT, 2004, p.179).

A tal “marca nacional de civilidade” nos esclarece essa compreensão de posicionamento da bossa nova para além do seu mote musical. Mais do que tocar bossa nova esse termo se

plasmou em uma ideia de “ser” bossa nova. Constituíram-se, ao longo dos anos, problematizações sobre o movimento musical as quais, em muitos casos, passaram longe de se restringir ao campo apenas estético, teórico ou de formatação sonora. Construiu-se, na relação Brasil e bossa nova, uma espécie de necessidade de agradecimento e, até mesmo, dívida nacional por *tudo* que os bossa novistas fizeram pelo nosso país de modo a consolidar uma imagem em que o “Brasil precisa merecer a bossa nova” (JOBIM apud MARKUN, 2005, p.107).

Esse processo de debates em torno da bossa nova se deu muito entre jornalistas, músicos e musicólogos que, nas décadas de 60 e 70 ouviram repetidamente movimentos como a bossa nova, tropicalismo e jovem guarda, os quais foram veiculados através de discos, das rádios e da TV. Assim, Luiz Tatit e outros especialistas no campo musical fazem parte de um nicho de estudiosos sobre música brasileira “que passaram sua juventude escutando (ou rejeitando) João Gilberto, Nara Leão, Caetano Veloso ou Roberto Carlos” (GONÇALVES, 2013, p.51). Graças a uma conjuntura política, econômica e ideológica em fins dos anos 50, a classe média brasileira tenta conceituar novamente o significado de ser brasileiro, e esses estudiosos buscaram construir uma linha tênue entre o Brasil e a produção musical do Rio de Janeiro. Nessa esteira, deve ser frisado que:

Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de *mitos fundadores* da musicalidade brasileira e no reconhecimento do Samba como música “nacional”, fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. (NAPOLITANO, 2010, p.15).

É assertivo afirmar que não ocorreu um rompimento total com a “tradição”, mas houve uma tentativa clara, e não somente no contexto musical, de romper com o passado de nossa história até aquele dado momento. O cinema *NOVO*, a bossa *NOVA*, a poesia *CONCRETA* são exemplos de manifestações artísticas que expressam bem, já pelos nomes, a intenção mais ampla de um olhar para o futuro, negando em demasia o passado das ditaduras, dos golpes políticos, do subdesenvolvimento, como alegavam diferentes forças sociais. Essa negação se torna mais evidente no chamado período *desenvolvimentista* que por meio da política de Juscelino Kubitschek, “visava realizar a substituição de importação nos setores de bens de consumo durável (automóveis, eletrodomésticos e utensílios diversos) com a instalação do capital estrangeiro (multinacionais) no país” (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p.30).

Enquanto o Brasil ainda não sentia as futuras consequências econômicas da política *desenvolvimentista* no governo JK, o Brasil, aparentemente, se fortalece e aparece com mais

evidência no cenário global, fruto do pós-guerra e política da *Boa Vizinhança* norte-americana. Surge na classe média uma espécie de orgulho de ser brasileiro, de pertencer à nação que começa a trilhar novos horizontes, e que, para alguns, eram horizontes internacionais, algo tomado como grandioso. Quando o Brasil, em 1958, ganha a sua primeira Copa do Mundo de Futebol, Joaquim Santos, parafraseando Nelson Rodrigues, nos lembra que:

“Foi aí, quando médicos e loucos levantaram a tal taça na cara do rei dos suecos, que pela primeira vez o brasileiro se sentiu desagravado de velhas fomes e santas humilhações. No rosto dos que andavam na rua depois de 29 de junho de 1958”, Nelson lia o desabafo furibundo: “Eu não sou vira-lata! Eu não sou vira-lata!” (RODRIGUES, 1958 apud SANTOS, 1998, p.15).

Eram os anos JK de muito êxtase, a agitação era tamanha de modo que a construção de uma nova capital federal foi o ápice simbólico e material desse processo. O que precisa ser destacado é a complexidade no processo político e ideológico pelo qual passou o Brasil em meados dos anos 50 com as noções ufanistas acompanhadas de significativas transformações que se iniciavam. “O ‘desenvolvimento’, nos moldes em que foi executado, agravou os desníveis econômicos e políticos. A urbanização virou uma máquina de favelamento na periferia, congestionando no centro, poluição em toda parte” (FURTADO, 1967 apud BOSI, 1994, p.8). Ou seja, esse processo de “desenvolvimento”, por meio de investimentos nas indústrias, gerado pelo capital estrangeiro, não modificou a estrutura de emprego da população, não houve uma modificação na vida dos sujeitos menos abastados da sociedade.

O que mais impressiona é que um dos objetivos principais das “forças vivas da Nação”, encabeçada pelos discursos políticos e adotada pela intelectualidade, era a busca de superação do subdesenvolvimento e crescimento do país de modo a atingir todos os extratos da sociedade a incluírem-se as periferias. A nação passa por um difuso e paradoxal momento de sua história, convergindo liberalismo econômico e valorização *nacionalista*, além de um crescimento urbano de pobres nas periferias e morros, ao mesmo tempo em que passa por um crescimento vertical e de bens de consumo nos grandes centros das cidades. Além dessas questões elencadas, havia uma tensão no cenário político democrático. Após o suicídio de Vargas, o afastamento do vice, Café Filho, e o afastamento do então presidente Carlos Luz (pelo general Teixeira Lott), acusado de conspiração para não entregar a presidência ao presidente eleito em 1955 (Kubitscheck), nos indica o clima hostil pelo qual passava a democracia brasileira.

Diante dessa conjuntura mais descritiva, podemos avançar compreendendo que o cenário socioeconômico e político não se pautava de modo tão harmônico como se pretendia e vendia. Nossa democracia não tinha toda essa solidez, a distribuição de bens não era feita de

modo igualitário e o poder de compra não alcançava todas as classes do Brasil. Portanto, esse cenário de “desenvolvimento” social, como reflexo no avanço cultural e vice-versa, não se configurou nem de longe uma realidade vivenciada por toda a nação como se tentou em demasia articular.

A ânsia quase que compulsiva pelo novo é o ponto norteador para pensarmos sobre o que foi um dos projetos políticos ideológicos da classe média a partir da segunda metade do século XX e tendo como ápice no campo artístico o desenvolvimento estético e sonoro da bossa nova. E como maiores promotores acerca do debate sobre a bossa nova temos os jornais e revistas comerciais do Rio de Janeiro. Não é novidade que a bossa nova não penetrou em diferentes classes e espaços de lazer do Rio de Janeiro, e o que dirá, no Brasil como um todo. Porém, ao lermos alguns jornais diários e revistas de rádio semanais ou quinzenais, na época da eclosão da bossa nova e alguns anos seguintes, não ficamos com essa mesma impressão. Até mesmo porque a música tida por popular, antes ao advento da bossa nova, “praticamente não foi pauta dos jornais diários de circulação da época, restando às poucas revistas direcionadas ao entretenimento e ao rádio, as primeiras publicações sobre o tema, mas ainda longe de se constituir textos críticos” (BOLLOS, 2007, p.108).

No entanto, com o surgimento da bossa nova em fins dos anos 50, os impressos passaram a dar muito mais espaço a debates em torno da música brasileira enquanto compreensão estética e reflexiva de como deveriam ser os caminhos conceituais e sonoros da música brasileira ou, pelo menos, do samba carioca e suas vertentes a se acrescentar a bossa nova. Essa ânsia pelo novo, analisada em momentos anteriores, no quesito musical se expressa por meio do que se cultivou como sensação musical e novidade absoluta nacional. A bossa nova, enquanto sensação, ganha corpo e solidez, principalmente, por meio da imprensa comercial e da concessão de espaço para músicos e jornalistas apresentarem suas opiniões, análises e compreensões do que era ou como deveria ser a música brasileira e se bossa nova era autêntica ou não.

Nesse ínterim, localizamos a imprensa como uma força ativa na nossa sociedade, não como mero texto informativo que chega ao público leitor de modo imparcial. Além de conter uma multiplicidade de textos que vão desde a fotorreportagem até a coluna ou a carta do leitor, a imprensa, e mais especificamente, o jornal contém dentro de suas páginas um conjunto de ideias e tipos de textos, que não pode trazer uma compreensão unívoca apenas por seus editoriais. Com certa escassez, mas ainda conseguimos encontrar em um jornal ou revista colunas e matérias assinadas que contrariam as opiniões publicadas em editoriais desses

mesmos materiais. Ao mesmo tempo, é preciso destacar que a imprensa constantemente está em busca de modelar e mobilizar a opinião pública.

A imprensa postula temas e títulos, cria debates em sua grande maioria momentâneos, de fácil aceção e, em muitos casos, de superficial problematização. Podemos entender que “a escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social” (CAPELATO & PRADO, 1980, p.19). Nem texto coeso e unilateral, nem tampouco expressão imparcial da chamada “opinião pública”, estar atento à linha tênue que separa esses polos de compreensão sobre a imprensa é o que nos interessa.

O *Jornal do Brasil*, por exemplo, em fins dos anos 50 e início dos anos 60 esteve em total sintonia com a noção *desenvolvimentista* de sociedade. Em fins de 1950 o *Jornal do Brasil* (JB) modificou toda sua estrutura gráfica contando com a colaboração do artista plástico Amilcar de Castro e passando pela aprovação de Pereira Carneiro – então presidente do periódico. Além disso, o jornal contratou nomes expressivos como José Ramos Tinhorão, Ferreira Gullar, João Máximo para fazerem parte do jornal com colunas e matérias críticas. É notório o processo de transformação gráfica do jornal a partir de meados do ano de 1957 já a partir das capas. Com valorização das fotografias, usos de manchetes mais expressivas, melhor organização textual, a redução dos anúncios em capas, além do acréscimo do suplemento cultural criado no início da década de 1960: o *caderno B*. Podemos observar isso de modo mais claro, nas capas dos jornais e na transformação gráfica e conceitual do JB, entre os anos de 1957 e 1962, expressas nas figuras 01 e 02 a seguir:



Figura 01: Capa 03 jan. 1957



Figura 02: Capa 04 jan. 1962⁴

Destacamos que não apenas o *Jornal do Brasil* passa por reformulações com intuito de “modernizar-se”, foi um processo que outros impressos também passaram, mais cedo ou mais tarde, devido, principalmente, ao desenvolvimento e interesse do público por outras mídias de informação e entretenimento. Mesmo com o rádio e a televisão ganhando proporções de

⁴ A escolha desse intervalo entre 1957-1962 se dá, justamente, para melhor elucidação do processo de transformação gráfica do *Jornal do Brasil* ao longo dos anos. Como também por entender que no ano de 1962, o conceito gráfico do jornal já se apresentava de modo mais definido e, se bem analisarmos, mais próximo dos modelos de jornais de décadas posteriores.

audiência cada vez maiores, a imprensa não foi deixada de lado, muito menos deixou de ter importância na sua busca de entreter e informar (BRIGGS & BURKE, 2004). Ela modificou-se e usou de certa resiliência para manter-se ativa na sociedade. Mesmo perdendo muitos dos seus investidores e anunciantes, buscou sempre renovar-se por meio de novos conceitos gráficos e linguísticos como forma de mobilizar a “opinião pública”.

Nessa esteira, a imprensa é entendida como um agente social e uma força ativa na atividade de fomentação do debate em que constrói um lugar estratégico de atuação buscando sempre o discurso hegemônico, totalizante conquanto segundo Michel de Certeau essa estratégia se define como um planejamento racionalizado em um determinado período, em geral a longo ou médio prazo, de uma determinada ação ou discurso objetivando uma relação de querer e poder final (CERTEAU, 1998)⁵. Esse movimento estratégico se dá no uso do cotidiano, da escolha de um título de jornal até o uso das fotorreportagens ou manchetes (LYRA, 2017, p.5). Esse lugar estratégico se expressa na imprensa de diferentes maneiras, a escolha de um título de jornal é um exemplo:

Assim sabemos que ao assumir o título de *Jornal do Brasil* o jornal carioca, quando foi lançado, por estar falando da então capital federal, anunciava uma pretensão editorial de, ao constituir-se como porta voz da sociedade civil e articulador de questões nacionais, atingir uma repercussão em todo o país” (CRUZ & PEIXOTO, 2007, p.261).

Portanto, o que estamos problematizando é como a imprensa possui uma historicidade e como esteve inserida nessa conjuntura de euforia *desenvolvimentista, nacionalismo* e consequente ufanismo, juntamente com a classe média carioca. A imprensa não é um elemento fora do seu tempo, imparcial e abstraído da realidade em que está inserida. Ela possui interesses políticos, econômicos e culturais, os quais a tornam rico material de compreensão social para o historiador. Mais do que entender a imprensa isoladamente ou usá-la como amostragem ou identificação de algum contexto histórico qualquer, pensamos a imprensa em sua relação com a sociedade, e por assim dizer, com o movimento musical bossa nova. A imprensa está longe de ser coesa e unilateral dentro de sua multiplicidade de textos. Ela, também, se utiliza da discordância e da contrariedade para se conservar ativa e partícipe da vida dos sujeitos sociais. Assim, usando dos debates sobre um movimento musical e tudo que esteve relacionado a ele, a

⁵ Manipulação das relações de forças que segundo Michel de Certeau, se torna possível a partir do momento em que um sujeito (neste caso, a imprensa) de poder e querer pode ser isolado. Assim, a racionalização estratégica segundo o autor, busca distinguir de um “ambiente” um “próprio”, ou seja, o lugar do poder e do querer próprios (CERTEAU, 1998, p.99).

imprensa perpetuou diálogos, criou e fomentou debates por meio de suas entrevistas, artigos, matérias, colunas de modo a, literalmente, vender suas ideias por meio da palavra escrita.

1.1. Bossa nova “Da cabeça aos pés”

Em alguns impressos, o termo bossa nova, após o surgimento do movimento musical, passou a ser utilizado para quase tudo que se concebesse como novidade. Essas duas palavras viraram expressão, adjetivação e manchete para anunciar qualquer novidade, ao passo em que a divulgação dos músicos bossa novistas crescia vertiginosamente. Em texto publicado em 1962, o jornalista José Ramos Tinhorão nos esclarece, na sua coluna intitulada “Primeiras Lições de Samba”, como surge a relação entre o termo *bossa nova* e o movimento musical, iniciado por jovens da zona Sul carioca. Explana ele que:

Convidado pelo Grupo Universitário Hebraico Brasileiro para uma exibição nas Laranjeiras, o conjunto de Roberto Menescal deparou logo à entrada com um quadro negro em que alguém escrevera a giz: “Hoje, João Gilberto, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova apresentando samba modernos (...). Várias pessoas, sugestionadas pelos dizeres do cartaz perguntavam aqui e ali aos componentes do conjunto: “Vocês é que são os bossa nova?” (TINHORÃO, *Jornal do Brasil*, 1962, p.4).

Em 1959, o termo, o qual já era falado – por jovens músicos da Zona Sul do Rio de Janeiro – passou a ser sinônimo de um novo jeito de tocar samba na cidade do Rio de Janeiro⁶. Tinhorão deixa claro que relacionado ao campo musical, o termo já teria largo uso a partir de 1940, principalmente voltado ao samba de breque. A expressão *Cheio de bossa* era dada ao sujeito que era capaz de frases ou atitudes inesperadas durante as paradas súbitas características desse tipo de linguagem musical. Mas, não demoraria muito para o conceito bossa nova transcender o universo musical (TINHORÃO, 2012).

Ao realizar uma reportagem sobre uma peça musicada curiosamente intitulada “A comédia bossa nova”, a revista de domingo do *Jornal do Brasil* analisa a peça e problematiza pontos como o uso do seu título. O texto afirma que:

⁶ Existem diferentes versões sobre o surgimento do termo *bossa nova* relacionado ao movimento musical iniciado em fins dos anos de 1950. Porém, o mais aceito, por grande maioria dos especialistas no tema, é este citado por Tinhorão em sua coluna. Para melhor compreensão ver em: CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Ou em: MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os bossa-nova**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

Tudo é bossa nova. Nos jornais, nas revistas, na televisão, nos rádios, nas conversas lê-se e ouve-se o termo. Bossa nova tem esse sentido de uma coisa velha tratada de uma maneira nova. É uma expressão bem brasileira, sem apoio em coisa alguma. Afinal os nacionalistas estão aí pichando muros, fazendo discursos, dizendo que seremos um país fabuloso, assim que nos livrarmos dos trustes (*Jornal do Brasil*, p.14, 24 abr. 1960).

É profícuo notar a crítica na reportagem aos *nacionalistas* que transportaram um termo para praticamente tudo que fosse novidade, muito pela impressão de ser uma “expressão bem brasileira”. Como explicitado tanto por Tinhorão como pela reportagem, o que houve foi a expressão de uma coisa velha tratada de nova maneira. Não somente tratada, como, quase que exaustivamente repetida. No intervalo entre 1959 e 1963 as alusões ao termo bossa nova, relacionadas ao campo musical, são de grande número. Ainda mais notória é a reflexão, de alguns jornalistas, sobre o uso repetitivo do termo que paradoxalmente era usado. Com o fatídico título de *Bossa Nova*, no *Correio da Manhã*, temos uma análise de um jornalista que assina a matéria como “C.M” – provavelmente em referência ao título do jornal – afirmando que:

Da música, passou para tudo o mais. Os arquitetos, por exemplo, verificaram que a humanidade perderá milhares de anos até inventar degraus de escada e os telhados das casas parecendo circunflexo sem razão nenhuma. Bossa nova de arquiteto é rampa e telhado em V, com a água juntando no meio. Os fabricantes de geladeira descobriram a bossa nova do ângulo reto e os de sapato o bico pontudo, deixando os pés cá no meio e o sapato lá na frente (*Correio da Manhã*, p.6, 08 jul. 1960).

De modo sarcástico o jornalista ironiza não apenas o uso em demasia do termo *bossa nova*, como também, critica a noção conceitual formulada em cima do que significaria o novo em termos de bossa nova. Ele recrimina o modo como qualquer novidade, por mais esdrúxula que seja, se justifica a partir do momento em que é designada por bossa nova. Algo pitoresco, pouco funcional, em que, aparentemente, ao dizer: “Da música, passou para tudo o mais” captamos seu posicionamento sobre a bossa nova enquanto movimento musical que se excedeu enquanto o novo. Trouxe a novidade sonora, mas uma novidade que causa estranhamento, apreciação a certo modo duvidosa.

A bossa nova se tornou um *slogan* inigualável para os anunciantes. Vender sapatos bossa nova, lápis bossa nova, gravatas bossa nova se tornou para as empresas e para seus departamentos de anúncios uma estratégia de vendas que, ao que parece, surtia efeito perante a classe média, visto a quantidade de produtos que associaram o termo às suas marcas. Um categórico exemplo desse uso pelos anunciantes nos jornais fica a cargo da lavadora automática

Brastemp que, a partir de março de 1960, passou a ser conhecida por “lavadora bossa nova”. A “princesinha do lar” rapidamente aderiu ao *slogan* sensação da classe média carioca. De máquina de lavar à profissão, tudo virou bossa nova: advogado bossa nova, engenheiro bossa nova, pintor bossa nova e, até mesmo, o presidente virou bossa nova.



Figura 03: Publicidade
Jornal do Brasil 03 abr. 1960



Figura 04: Publicidade
Correio da Manhã 08 Mai. 1960

O presidente símbolo da euforia e “modernidade” experimentadas pela classe média brasileira a partir de 1955, rapidamente e não menos surpreendente, passaria a ganhar a alcunha sensação a partir de 1959. Bossa nova de máquina de lavar passou também a fazer parte enquanto nomenclatura do cargo político mais importante do país. Não apenas passaram a chamar o então presidente Juscelino Kubitschek de “Presidente Bossa Nova”, como o próprio representante máximo da nação aderiu de bom grado seu novo codinome. Começou-se então a associar as a política de Juscelino com a ideia de inovação e, por assim dizer, bossa nova. Disso, tudo o mais que o presidente fazia era considerado bossa nova em termos políticos e diplomáticos. Caracterizações tais quais ser bom “pé de valsa”, cavalheiro, empreendedor e ações políticas como acordos políticos com os Estados Unidos configuravam a política “moderna” e bossa nova em torno da figura de Juscelino.

Mas, é preciso destacar que isso se deu de modo muito genioso por parte do presidente. Como “bom” político, Juscelino inverteu o jogo em relação a como surgiu essa afinidade entre

suas ações políticas e o movimento musical bossa nova. Isso porque, no início de 1960, um músico chamado Juca Chaves⁷ lançou um disco 78 rotações⁸ em que um dos lados continha a canção intitulada “Presidente bossa nova”. A canção surge com o intuito de criticar, de modo sarcástico, a política de Juscelino e não valorizá-la, como poderíamos achar. Em tom irônico, canta Juca Chaves:

Bossa nova mesmo é ser presidente
 Desta terra descoberta por Cabral
 Para tanto basta ser tão simplesmente
 Simpático, risonho, original.

Depois desfrutar da maravilha
 De ser o presidente do Brasil,
 Voar da Velhacap pra Brasília,
 Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.

(...)

Isto é viver como se aprova,
 É ser um presidente bossa nova.
 Bossa nova, muito nova,
 Nova mesmo, ultra nova.⁹

Com título no disco de samba-teleco-teco, mas com harmonias muito próximas da sonoridade bossa nova, a canção de Juca Chaves soa quase como uma anedota e nos dá indícios de como caminhava a política de relações diplomáticas e simpatias aos montes do então presidente brasileiro. A canção de Chaves possibilita uma inquietação interpretativa por sempre o elogio vir acompanhado de tom jocoso. Ao afirmar “Para tanto basta ser *tão simplesmente simpático, risonho, original*” (grifo nosso). E toda a ênfase no trecho final com relação ao termo bossa nova também nos possibilita essa interpretação em que o elogio parece andar de mãos dadas com o deboche. Porém, de modo sagaz, Juscelino convida Juca Chaves para cantar sua canção “sucesso nas rádios de São Paulo”¹⁰ em um evento no Rio de Janeiro. Em entrevista à *Revista do Rádio*, Juca Chaves diz:

⁷ Jornalistas e músicos associavam o seu nome ao movimento bossa nova. Porém, o próprio Juca Chaves dizia que não se considerava pertencente ao movimento musical ou que suas canções fossem bossa nova.

⁸ Também chamado de 78 r.p.m. é um disco com capacidade de fazer registros de áudio (músicas, trilhas sonoras de filmes, discursos). Executado inicialmente nos gramofones e, posteriormente, nos toca-discos. Até o ano de 1948 era o único meio de armazenamento de áudio, quando inventado o LP (Long Play), que era mais resistente e com maior capacidade de armazenamento de tempo de áudio. O disco de 78 rotações só conseguia armazenar duas músicas, uma em cada lado do disco.

⁹ JUCA CHAVES. “Presidente bossa nova” São Paulo: RGE. Disco sonoro: 78 r.p.m. 10.206-A, 1960.

¹⁰ Na revista *Radiolândia*, encontramos um *ranking* das canções mais conhecidas naquele ano de 1960. A canção de Juca Chaves era a quinta colocada em popularidade nas rádios de São Paulo segundo pesquisas do IBOPE. Ver em: Campeões de popularidade. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, Ed.308, p.38. No *Correio da Manhã*, a canção de

O Dr. Juscelino não parava de voar. A inspiração era boa. Preparei o “Presidente Bossa Nova”, com todo o cuidado (...). Está claro que quando a cantei na Chantecler, o pessoal de lá ficou alvoroçado como galo de briga. Certas particularidades fizeram-me procurar outra gravadora. Parei na RGE (...). Tive, então, o meu primeiro grande sucesso. O Brasil inteiro tomou conhecimento de “Presidente Bossa Nova”. E o Dr. Juscelino, numa demonstração “bossa nova”, convidou-me para ir cantar a música, lá no Palácio que hoje virou Museu. E fui mesmo (CHAVES in *Revista do Rádio*, 1960, p.22)¹¹.

Ainda mais perspicaz que a canção e, conseqüentemente, o seu compositor foi a estratégia de inversão de chacota para adjetivação positiva em torno do termo bossa nova por parte de Juscelino. O convite por parte do presidente, como forma de ser homenageado por uma música que satirizava sua forma de governo, acaba sendo um elemento de expressiva eficácia no uso de relação com a expressão sensação daquele momento. O que não podemos afirmar é que não deu certo, a estratégia de Juscelino ao inverter a possível má relação entre o seu governo e sua figura com a expressão em voga acabou vingando. Quando Juca Chaves afirma: “E o Dr. Juscelino, numa demonstração ‘bossa nova’, dá ainda mais força a essa compreensão de que Juscelino era a personificação positiva do que se concebia como bossa nova.

Dois anos após o ocorrido, Juscelino não era mais o presidente do Brasil, uma matéria sobre o então Senador da República tecia vários elogios ao político afirmando: “Juscelino mereceu o título, há anos, de “Presidente Bossa Nova”, exatamente pelo seu desprendimento às presunções dos títulos e fidelidade aos seus gostos” (*Revista do Rádio*, 1962). A relação entre Juscelino e o que se entendia por bossa nova se deu não apenas quando de sua designação como presidente bossa nova, antes mesmo disso o político já havia conhecido e firmado parceria com dois dos mais conhecidos nomes do movimento musical. Em 1958, Kubistchek convida dois compositores para, em parceria, elaborarem uma sinfonia em homenagem à nova capital: Brasília. A sinfonia seria executada no dia da inauguração. Os compositores eram Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

A princípio, Jobim e Vinícius de Moraes relutaram em aceitar o convite do presidente, porém, a pedido de Oscar Niemeyer, amigo dos três envolvidos nessa negociação, a dupla resolveu concordar e no começo de 1960, passaram dez dias em Brasília iniciando os trabalhos

Juca Chaves era elencada como a sétima colocada em popularidade em pesquisa feita pelo próprio jornal. Ver em: Bolsa de valores da música popular. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 Jul. 1960. Caderno 2, p.4.

¹¹ A *Revista do Rádio* tinha suas publicações semanalmente e não informou em suas edições, pelo menos no período no qual se refere nossa pesquisa, as datas de suas edições. Constam em suas páginas – nas capas, sendo mais específico – apenas os números das edições: *Revista do Rádio*, 1960. Edição: 599, p.22.

de composição da sinfonia e finalizando quando voltaram ao Rio de Janeiro (HOMEM & OLIVERIA, 2012, p.93). No fim de todo esse processo, a festividade esperada por Juscelino Kubistchek não aconteceu. Brasília foi inaugurada sem a sinfonia e sem tão expressivo festejo como se esperava. O projeto de inauguração da sinfonia se concretizou em um disco gravado em novembro de 1960, chegando às lojas em fevereiro de 1961. O disco foi gravado pela Columbia e tinha como título *Sinfonia da Alvorada* contendo cinco músicas, todas compostas pela dupla convidada pelo presidente e com participações do grupo vocal chamado *Os cariocas* e da cantora Elizeth Cardoso.

O então presidente, de modo perspicaz, convidou justamente dois dos principais nomes da bossa nova para comporem a *Sinfonia da Alvorada*. Portanto, ao ouvir “Presidente Bossa Nova” do Juca Chaves, não foi difícil para Juscelino, dentro desse contexto, conseguir fazer associar-se o seu nome ao movimento musical e, com a ajuda da canção, consolidar não somente essa relação apenas aparentemente pelo lado positivo com o seu nome, como inverter completamente o tom jocoso empregado na canção em “sua homenagem”. O lugar ocupado enquanto presidente possibilitou essas estratégias serem postas em prática. Quase que cotidianamente os jornais e revistas insistiam em divulgar suas ações políticas como bossa nova, ditas arrojadas. A estratégia de manipulação das relações de força entre o positivo e o negativo de ser bossa nova é o que caracteriza os usos políticos de Juscelino com o termo.

Neste primeiro momento estamos nos centrando nos usos (e que não dizer, também, abusos) que os próprios produtores fizeram do termo e da ideia sobre o que seria bossa nova. Apoiamo-nos nas contribuições de Michel de Certeau (1998, p. 97) mas, de certo modo, nos distanciamos por estarmos preocupados não especificamente na arte do mais fraco, na *tática* que visa à burla, o desvio, mas sim, no lugar estratégico, na manipulação no cotidiano através da imprensa, do cargo político, da gravadora de discos, dos microfones abertos para a classe média usá-los. Isso porque o movimento musical bossa nova e os usos sobre si, praticamente, não saíram dos lugares de sociabilidade ocupados pela ascendente classe média carioca. E a imprensa se configura como um desses espaços, pois funcionou como força ativa de divulgação dessas articulações. O texto impresso em jornais e revistas possui finalidades, objetivos para além da notícia, “o texto persegue uma estratégia e, por isso, é fundamental conhecer quem ele define como leitor. Em outras palavras, um texto não é reflexo, porém arma” (RIBEIRO, 1999, p.347).

Nessa esteira, e nos aproximando, cada vez mais ao universo musical, o qual é o nosso específico objeto de análise, outra estratégia de manipulação da ideia bossa nova ficou a cargo da divulgação por parte da imprensa de uma chamada dança bossa nova. Em outubro de 1962,

o *socialite* Jorginho Guinle, alertava a ascendente classe média urbana carioca de que “ou se inventa aqui uma dança chamada Bossa Nova ou os americanos inventarão um passinho qualquer e ganharão muito dinheiro à custa desse nome” (GUINLE in *Correio da Manhã*, p.2, 28 out. 1962).¹² O *socialite*, o qual estava voltando ao Brasil vindo dos Estados Unidos, parecia prever o que, conseqüentemente, viria a acontecer meses depois daquele mesmo ano. Não faltaram dançarinos e coreógrafos inventando passos e rodopios denominando de bossa nova. Conseqüentemente que além da divulgação pessoal enquanto profissionais de dança, esses “inventores” também ganharam dinheiro à custa do termo bossa nova.

Se por um lado havia os que ganhavam notoriedade com a dança ou as danças bossa nova, havia os que se incomodavam com os usos por parte dos estrangeiros do termo e conceito musical e estético considerado estritamente brasileiro. Não apenas Jorginho Guinle estava preocupado com os ganhos dos estrangeiros à custa da bossa nova, Carlos Corte Imperial – produtor e empresário artístico de cantores como Roberto Carlos, Elis Regina, Tim Maia e outros nomes de expressão no cenário musical – em sua coluna intitulada “O mundo é dos brotos” na *Revista do Rádio*, demonstra seu descontentamento:

Muito se tem falado e escrito a respeito da dança Bossa Nova. Lennie Dale, um americano, coreógrafo, atualmente radicado no Brasil, criou alguns passos que ele chama de bossa nova (...). Ari e Mariinha, professores de cha cha cha e twist, criaram também alguns passos novos e dizem serem os verdadeiros criadores da dança bossa-nova. Um casal de brasileiros que ainda não sabemos o nome, ensinou, através de alguns programas na TV francesa, como se dança a bossa nova. Nos States, Fred Astaire gravou um disco e criou um curso a propósito. Pelo que vemos daqui a pouco o mundo todo está dançando a bossa nova de várias e complicadas maneiras. Está na hora de acertarmos definitivamente a dança, que, afinal de contas, é NOSSA (IMPERIAL in *Revista do Rádio*, 1963, p.40).

O tom ufanista impera incisivamente na coluna do produtor artístico e colunista na *Revista do Rádio*. Claro que o trecho acima nos possibilita uma melhor compreensão e problematização para pensarmos sobre como se tentou ganhar com o uso exacerbado da bossa nova seja como dança ou como música ou mesmo como máquina de lavar. Mas, atentamos para as letras garrafais do “NOSSA” em que Carlos Imperial imprime como forma de tornar utópico algo que foi estrategicamente fabricado enquanto novidade, nacional e “moderno”. Portanto, sobre a dança bossa nova, atentamos para uma certa aflição na qual se desenha duplamente: por um lado sujeitos da classe média estavam preocupados para onde estavam indo os lucros

¹² De homem para homem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 out. 1962, Caderno 4, p.2.

financeiros com os usos da bossa nova, por outro, com uma espécie de usurpação por parte dos estrangeiros de algo que era “nacional”.

Se de um lado estavam Carlos Imperial e Jorginho Guinle, citando-os como exemplo de um número maior de críticos, de outro tínhamos os que se encantaram com as danças e divulgações em matérias de revistas e jornais espalhadas pelo Rio de Janeiro. Aproximando-se de Carlos Imperial, enquanto concepção de ser a bossa nova algo “genuinamente nacional”, uma matéria da *Revista Radiolândia* não parece apresentar a mesma preocupação do produtor artístico com os usos que se fez da dança bossa nova. A jornalista Célia Vilella em uma matéria afirma que:

Repetindo o sucesso do *rock in roll* e do *twist*, que durante muito tempo empolgaram o mundo, percorrendo todos os quadrantes, a bossa nova, um ritmo autenticamente brasileiro, vai marcando sua passagem com um sucesso excepcional (...). Assim, surgiram rivais para a bossa nova (...). Mas, o fato é que nenhum deles conseguiu sequer ameaçar o prestígio do nosso ritmo-sensação. Fazem um relativo sucesso, mas apenas em determinados locais, sem ultrapassar fronteiras (...). Se em ritmo e música as preferências recaem na bossa nova, em dança ela também começa a despontar, com sua coreografia surgindo triunfante e com possibilidade de repetir o sucesso do *rock* e do *twist* (VILELLA in *Radiolândia*, 1963, p.23).

Como podemos observar até então, a dança bossa nova para uns era um produto musical “nacional” usurpado por estrangeiros, para outros era o material que triunfava de maneira excepcional ultrapassando as fronteiras geográficas e ideológicas do nosso país. O “ritmo-sensação” promovia e era promovido pela imprensa carioca na qual, mais do que polemizar ou convencer de algo, neste caso, conquistava seus objetivos de lucros e participação na vida coletiva das pessoas por meio dos debates em torno da dança bossa nova. A dança não surge de modo natural como expressão de um ritmo efervescente que a partir de encontros se expressa espontaneamente. Diferentemente de outras manifestações artísticas, a dança bossa nova surge como algo planejado, calculado e com propósitos os mais diversos possíveis que não o da manifestação ou deleite artístico.

Passos montados, planejados por diferentes coreógrafos e com a finalidade de atender a classe média branca da época foi o que significou a criação de uma dança bossa nova. Cada coreógrafo, famoso ou não, tratou de inventar uma dança a mais caricata possível¹³. Comentários sobre a estranheza nos passos bossa nova são comuns na imprensa, porém, mesmo

¹³ Para melhor compreensão e visualização da dança bossa nova. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4MIS-yVYBGU> Acesso em 04 de fevereiro de 2018, às 20h01m.

sem muito compreender, homens e mulheres da classe média moviam seus sapatos para frente e para trás em coreografias notoriamente não comuns e fluidas como se exige uma dança. Se não tivesse a finalidade de deleite artístico que pelo menos houvesse o intuito de divertir diferentes públicos e classes sociais, o que não foi nem de longe o intento.

Como podemos ver na imagem abaixo, retirada da revista *Radiolândia*, os passos, pouco ou quase nada comuns, são a tônica das danças ditas bossa nova. A fotografia evidencia a dança de uma classe média branca urbana e pouco familiarizada com o samba enquanto expressão corporal.

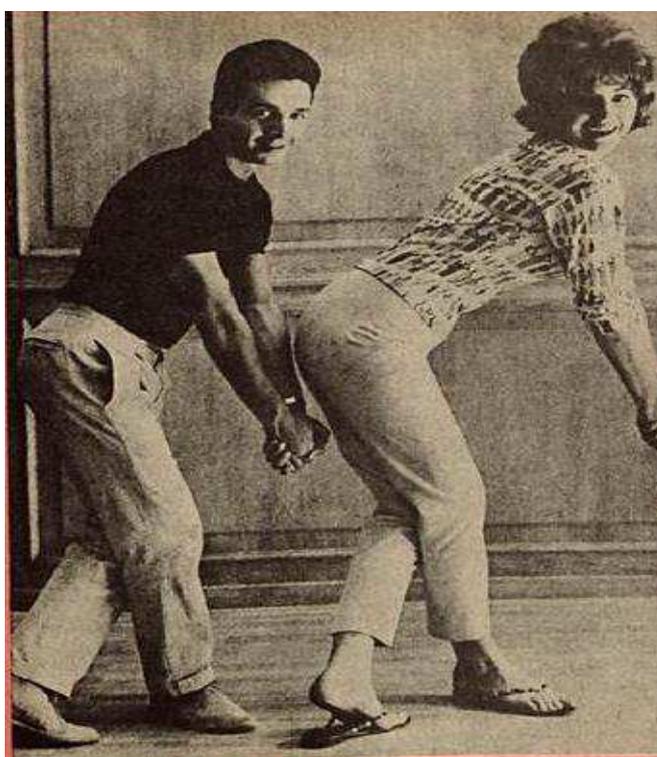


Figura 05: Dança bossa nova (*Radiolândia* – 1963)

Vão sendo somados, com o passar do tempo, um número expressivo de elementos relacionados ao movimento musical bossa nova. Quando surge a dança e os seus numerosos coreógrafos já se tinha uma compreensão mais clara que o objetivo de muitos dos que falavam ou aderiam à bossa nova visava os lucros e a visibilidade possíveis com os usos do “ritmo sensação”. No entanto, houve ações de propaganda e fomentação do debate sobre a bossa nova bem mais sutis e camufladas por promotores do movimento musical e principalmente pela imprensa comercial. Ações essas em que a bossa nova foi o objeto de criação de pautas e temas os quais se tornavam manchetes especulativas e totalizantes.

Dessas estratégias cotidianas por parte da imprensa, nos chamou atenção o número expressivo a respeito da bossa nova em coluna intitulada “Da cabeça aos pés” do jornal *Correio da Manhã*. Desde meados do ano de 1955, a coluna semanal fez parte do jornal como uma espécie de apresentação exclusivamente de mulheres e em sua grande maioria pertencentes à classe média do Rio de Janeiro. Pintoras, cantoras, professoras, modelos, atletas, advogadas, dançarinas eram entrevistadas pelo jornal em páginas voltadas ao universo feminino – ou cadernos, para o público leitor feminino, os quais passaram a existir desde o final da década de 1950. A coluna que durou até por volta do ano de 1967 – em muitas delas assinadas pelo colunista George G. – entrevistava essas mulheres questionando-as com as mais diversas perguntas. Cinema, casamento, filhos, roupas, profissões, planos de carreiras e esporadicamente música, eram os temas recorrentes presentes na coluna.

Com o advento do movimento musical bossa nova, o que se dava de modo esporádico passou a ser quase que tema obrigatório nas entrevistas a essas mulheres: o que elas achavam do movimento musical “sensação”, se gostavam ou não, se ouviam ou não, e tantas outras interrogações viraram questionamentos de praxe sobre o universo musical. Além de na grande maioria não serem especialistas do ramo musical, muitas dessas mulheres opinavam das formas mais diferentes possíveis. Ora entendida como a “*nouvelle vague* (nova onda) brasileira”¹⁴, “autêntica renovação”¹⁵, ora como “infiltração de falsos valores”¹⁶, “escape para fracassado ter oportunidade”¹⁷ ou mesmo um tipo de música que estaria “nos estertores da agonia”¹⁸.

Dentro dessa multiplicidade de posicionamentos a respeito da bossa nova, muitas dessas mulheres não tinham relação alguma com a música, um conhecimento mais aprofundado ou técnico sobre o tema, porém, podemos notar a existência de questionamento que transcendia a discussão propriamente musical, entrando em cena noções estéticas, ideológicas de caráter mais opinativo do que propriamente problemático. No entanto, não nos pode passar a ideia de ser menos importante a não especialização dessas mulheres, visto que estamos mostrando o caráter estratégico dos produtores de nossas fontes frente ao nosso objeto que é a bossa nova.

Analisamos até aqui os usos desse conceito de modo a entendê-lo na busca de ratificação de um gênero musical, de como a bossa nova não esteve casualmente em destaque, mas foi posta em evidência por uma imprensa que tinha como representantes muitos amigos e, até

¹⁴ .Da cabeça aos pés. Marília Branco in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 Jul. 1960, Caderno 5, p.7.

¹⁵ _____ Helena Ignez de Mello e Silva in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1963, Caderno 5, p.7.

¹⁶ _____ Dalva de Andrade in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 Jul. 1960, Caderno 5, p.7.

¹⁷ _____ Dilma Cunha in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 06 nov. 1960, Caderno 5, p.5.

¹⁸ _____ Helen Hinde in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, jul.1961, Caderno 5, p.5.

mesmo, partícipes do movimento musical. Ao mesmo tempo em que as relações comerciais entre gravadoras e jornais nos esclarecem e nos torna mais elucidativa essa recorrência no tema.

Vemos expressado no *Correio da Manhã*, pelo menos na coluna aqui analisada, uma polifonia de opiniões sobre um determinado tipo de produção musical onde, por meio do impresso, ganhava cada vez mais notoriedade para além das gravadoras e dos ouvintes, o que também nos pode indicar um momento em que a bossa nova era mais falada, comentada e impressa do que propriamente ouvida. A bossa nova era tema recorrente e extraia-se sobre ela o máximo possível por parte dos jornalistas. Portanto, estrategicamente, muitos indivíduos, grupos comerciais, empresários tentariam se beneficiar com a divulgação e rotatividade da bossa nova para além de seu componente musical. Mas, nenhum dançarino, presidente, coreógrafo, empresário se beneficiou tanto com tal divulgação como os principais nomes do movimento musical bossa nova. Tanto os jovens da classe média, conhecidos por “turminha da bossa nova” como músicos mais maduros, a exemplo de Tom Jobim e João Gilberto, foram os verdadeiros beneficiados com a exploração demasiada do que se conceituou bossa nova.

1.2. Dos encontros universitários às gravadoras de discos

A classe média estudantil das universidades do início dos anos de 1960, em São Paulo e principalmente no Rio de Janeiro, produziu uma grande quantidade de apresentações musicais em vários teatros, pátios e arenas dessas universidades promovendo a bossa nova em seu lado estritamente musical. Já desde o final do ano anterior iniciou esse processo de proliferação do novo movimento musical, o novo jeito de executar samba. Esses jovens universitários com média de idade entre 17 e 24 anos, em sua grande maioria eram músicos amadores com pouca ou nenhuma intimidade com palcos e microfones. O destaque alcançado por alguns desses jovens se deve muito ao fato de suas composições agradarem a um público consumidor fiel e divulgador das canções. Além das composições conquistarem os seus ouvintes, alguns jovens compositores ganharam destaque ao se articularem a nomes expressivos como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Sylvinha Telles, Elizeth Cardoso, o letrista e jornalista Ronaldo Bôscoli os quais, naquele momento, já tinham maior notoriedade no ramo artístico.

Assim, jovens compositores e cantores com sobrenomes conhecidos e importantes perante a classe média carioca como Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Luiz Eça, Luís Carlos Vinhas, Oscar Castro Neves se aproximaram desses nomes mais robustos no campo musical e passaram a organizar eventos e encontros em apartamentos e universidades como forma de propagar a chamada bossa nova musical. Não obstante, com o passar de pouco tempo,

grande parte do público universitário consumidor da bossa nova passou a vincular esses jovens ao universo artístico dando-lhes notoriedade. Rapidamente a imprensa, a publicidade e o mercado fonográfico se interessaram por esses jovens, os quais passaram a ficar conhecidos por *Turma* ou *Turminha* da bossa nova.

Ronaldo Bôscoli, mais velho que os jovens artistas amadores, passou a ser um grande divulgador e espécie de líder – devido a sua experiência e faixa etária na casa dos 30 anos – da bossa nova, e conseqüentemente, da *Turma*. Para ele a bossa nova deveria ser apresentada e propagada enquanto uma “revolução da nossa música popular”. Bôscoli e sua *Turma* apresentaram-se em vários espaços, de modo a não apenas tocar suas composições, mas também, buscando convencer seus públicos que o que eles faziam era uma “revolução” em sentido estético musical. Nessas apresentações começou a emergir e a consolidar a substituição da palavra “bossa nova”, com aspas e em letras minúscula por Bossa Nova, deixando de ser um jeito de tocar diferente para uma espécie de movimento musical. Em novembro de 1959 ocorre uma chamada *Segunda Samba Session* (ou *Segundo Comando de operação da Bossa Nova*) na escola Naval do Rio de Janeiro. No referido encontro, Ronaldo Bôscoli ao iniciar as apresentações na escola Naval afirmou:

O que esse pessoal Bossa Nova intitula de comando é exatamente essa presença pública nas escolas, nas faculdades, nas universidades e caso aqui, quase que numa praça de guerra (...). O que nós podíamos fazer de música em matéria de vanguarda, nós estamos fazendo. Esse pessoal não está argumentando, não está propondo uma polêmica, mas está querendo fazer o que há de moderno, o que se pode mostrar em relação à música nova brasileira em novos horizontes (BÔSCOLI apud MELLO, 2008, p.52-53).

Com essa fala podemos observar que, mais do que um termo para designar alguma novidade, no âmbito musical, a bossa nova e seus representantes posicionaram suas ações musicais como a renovação jamais vista no cancionário brasileiro. Tanto assim, que são essas as razões para posicionarmos a bossa nova enquanto um movimento musical. Essa ratificação deve-se ao fato de que muitos membros e adeptos da bossa nova não a consideravam um movimento musical, mas apenas pessoas se reunindo para tocar seus instrumentos e reproduzir suas composições.

Em várias entrevistas, da época da eclosão da bossa nova e mesmo depois, concedidas em diferentes meios de comunicação, percebemos que diferentes músicos relacionados ao movimento bossa nova afirmavam que não houve movimento nenhum, que tudo ocorreu de modo muito casual, porém, a militância em defesa de um conceito musical e busca de renovação

estética, ainda que não rompesse completamente com a tradição¹⁹, evidencia o caráter de movimento em torno de uma ideia musical, um desejo coletivo em defesa de atender aos anseios da ascendente classe média urbana.

Os interesses em torno da bossa nova foram múltiplos, não somente enquanto divulgação pessoal, mas comercialmente falando, o movimento musical dava lucros e muitos sabiam disso, assim, não demorou muito a acontecer as primeiras cisões e rixas voltadas à bossa nova. Os compositores Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli pensavam de formas diferentes em relação ao que era e como deveria ser encarada a bossa nova. Para Lyra, o termo “Bossa Nova” deveria ser patenteado, para que não houvesse mais a vulgarização da palavra onde ela deveria estar atrelada apenas ao universo musical. Bôscoli, por outro lado, não concordava, achava que o termo não deveria ser de ninguém, caso houvesse algum “dono (a)” que fosse a estagiária do Grupo Universitário Hebraico, Lia Strauch, pois foi quem primeiro escreveu o nome associado ao tipo de música feita por eles (CASTRO, 2011). Para Lyra tudo aquilo não representava um movimento, mas uma série de encontros e reuniões, já para Bôscoli, a bossa nova era um movimento único na história da “música popular brasileira” (CASTRO, 1990, p.263). Esses e outros tantos motivos acarretaram numa cisão entre os dois e a *Turma* da bossa nova.

Os empenhos comerciais ultrapassaram drasticamente o possível deleite ou a poesia circunscrita em torno da bossa com esses acontecimentos. Não tardou para as gravadoras se interessarem pelo novo público crescente. Passaram a investir, fortemente, no gênero musical que se formava, pois além de ganharem muito dinheiro em cima de jovens amadores, os quais custavam pouco investimento e pareciam estar mais dispostos a divulgar o seu trabalho do que propriamente enriquecerem com música, elas também enxergaram nesse momento um público com reais condições financeiras de gastarem com os discos produzidos.

Com a cisão entre a *Turma* da bossa nova se consolidaram dois lados, um comandado por Carlos Lyra e outro por Bôscoli e Menescal. As gravadoras Odeon e Philips entraram em cena nessa rixa e passaram a investir nos grupos de bossa nova. A Philips gravou um disco solo com Carlos Lyra e a Odeon “deu o troco,” gravando com Menescal e seu conjunto. Mais do que um confronto ideológico, a disputa entre esses principais nomes do movimento bossa nova serviu como instrumento de manipulação e lucro por parte das gravadoras. Ao mesmo tempo, não podemos eximir os jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro, pois em nenhum momento isso

¹⁹ Retomando a discussão das páginas 4 e 5 deste trabalho em que discutimos que a bossa nova não rompeu drasticamente com as “formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas” de modo a expressar o samba reconhecendo-o como uma música “nacional”.

parece ter sido questionado ou nenhum deles abdicou dos lucros em prol de um *movimento genuinamente unificador*.

Em maio de 1960, a classe média carioca e seus jovens se mobilizaram mais uma vez. A diferença agora ficou por conta da realização de dois shows da bossa nova no mesmo dia e praticamente simultâneos. Na Faculdade de Arquitetura – na Praia Vermelha – houve *A noite do amor, do sorriso e da flor* com toda a turma de Bôscoli e as participações de João Gilberto e Vinícius de Moraes. Na PUC – localizada na Gávea – ocorreu a *Noite do Sambalanço* com a turma de Carlos Lyra anunciando até mesmo a participação do polêmico Juca Chaves. Com toda essa movimentação, houve, logicamente, um investimento das gravadoras que trabalharam quase que, sorrateiramente, promovendo esses eventos em que o debate e a propaganda sobre uma suposta “vitória” da bossa nova é o que importava naquele momento. Esclarece-nos Ruy Castro que:

A Odeon cedeu todo o equipamento para a apresentação, instalou-o na Arquitetura e ainda providenciou kombis para o transporte dos artistas. Na PUC, a Philips fez o mesmo. Mais uma vez, estimativas meio aéreas falaram em 3 mil pessoas na Arquitetura e quase outras tanto no lado de fora. Na PUC, que também lotou, foi um pouco menos, mas apenas porque o espaço era menor (CASTRO, 2011, p.264).

A impulsão e apoio estruturais, dados pelas gravadoras, acrescentado as articulações desses jovens com as faculdades e com as próprias empresas de discos possibilitou, por mais que divididos, o encontro de número expressivo de jovens da classe média carioca naquele ano de 1960. Segundo Carlos Lyra, a verdadeira ruptura não existia entre ele e Bôscoli, a briga era entre as gravadoras que os tinham como instrumentos (LYRA apud MELLO, 2008, p.60). No entanto, vale ser acrescentado que os interesses de liderança e de serem vistos como espécie de *front* da bossa nova esteve fora do alcance ou interferência das gravadoras. Essa ânsia pelo destaque e de lugar de renovação se localiza em ambos os grupos e “líderes”.

Nesse ínterim, a imprensa logicamente não ficou de fora, tanto que fazia questão de divulgar os dois eventos ao mesmo tempo em que estimulava a ideia de duelo entre os eventos. Em qual daria mais espectadores, qual teria os artistas mais “importantes” da bossa nova, qual seria o mais bonito, eram os questionamentos que impulsionavam os debates promovidos pelos próprios impressos. Além disso, alguns jornais defendiam e elogiavam um ou outro evento, pois o que vende mais do que uma polêmica? O que vende mais do que uma disputa? Foi nessa linha de raciocínio em que se pautou a imprensa sobre os eventos nas faculdades em maio de

1960. O *Jornal do Brasil* anunciava os eventos de modo provocativo com o título “Grupos de bossa nova disputam liderança: princesas vão assistir” e da seguinte maneira:

Serão realizadas hoje, em locais diferente, duas reuniões com *shows* dos elementos da chamada Bossa Nova, movimento renovador da música popular brasileira. Até pouco tempo o grupo manteve-se unido e liderado por Ronaldo Bôscoli e Carlinhos Lira. Hoje em dia esse grupo cindiu-se e cada um deles passou a promover espetáculos diferentes. Hoje, haverá um confronto entre os dois, que se exibirão, simultaneamente na Universidade Católica e no Teatro de Arena, da Faculdade de Arquitetura (*Jornal do Brasil*, p.10, 20 mai. 1960).

Nessa divulgação dos eventos pelo *Jornal do Brasil* podemos perceber o tom totalizante ao colocar a bossa nova (iniciando as palavras em maiúsculas) como movimento renovador da música dita popular. Fica claro o posicionamento de não apenas divulgar os eventos e explicar factualmente o porquê da divisão da *Turma* da bossa nova, também é perceptível como o jornal incita o acaloramento em torno da cisão, ao mesmo tempo em que as gravadoras passam despercebidas em meio à essa turbulência. É preciso lembrar que muitos desses jornais eram parceiros das gravadoras e anunciavam os seus discos e artistas em suas colunas e cadernos culturais. A promoção da agitação em torno desses eventos ficou incisivamente por parte da imprensa que se posicionava como uma força ativa no processo de divulgação e fabricação de debates.

Diferentes intuítos estratégicos foram sendo formulados em torno dos eventos realizados pelos adeptos da bossa nova naquele maio de 1960. Um especificamente nos chamou à atenção, em uma matéria escrita por Manoel Antônio Barroso, publicada no *Correio da Manhã* a qual diz o seguinte:

Ambas as faculdades obtiveram sensacional vitória, pois os espetáculos organizados por elas foram sem favor algum, os maiores já realizados no Rio de Janeiro. O caráter de competição, a polêmica existente, o entusiasmo colocado em causa foram fatores decisivos para estas vitórias (...). O caráter de competição, quase sempre em todos os terrenos, foi um dos fatores das vitórias; e os acadêmicos involuntariamente levados a ele, conseguiram uma dupla vitória sem vencedor e vencido (...). Esse caráter de competição que as vezes pode parecer nocivo e prejudicial, e como prova dessa afirmativa vemos duas promoções artísticas idênticas, organizadas por amadores, realizadas no mesmo dia e na mesma hora, conseguiram uma aceitação como nunca foi vista nesta cidade em espetáculos de “bossa nova” (BARROSO, *Correio da Manhã*, p.6, 24 mai. 1960).

Ao publicar com título de “Competição da ‘Bossa Nova’, um sucesso universitário”, Barroso, além de promover claramente a bossa nova e seus eventos, buscou fomentar, de forma

incisiva, a ideia de que, mesmo com tantos problemas e polêmicas que circunscreveram os *shows* nas faculdades, a bossa nova saiu “vitoriosa”. Essa “aceitação como nunca foi vista” conceitua o movimento musical de maneira a percebê-lo – pelo jornalista e por boa parte da imprensa – como estruturado e sólido no cenário musical carioca. Significando para a ascendente classe média, representada por seus jovens como a consolidação de uma maneira de se expressar pela música, a qual atendia, majoritariamente, a própria classe média inicialmente do Sul do Rio de Janeiro e, posteriormente, de outros centros como São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais no Sudeste e Sul do país.

Esse posicionamento de vitória da bossa nova, expresso, por exemplo, na matéria de Barroso, teve ressonância em outras matérias e colunas, nas quais faziam questão de ratificar o fato dos eventos terem sido simultâneos, ou de, em ambos os eventos, terem obtido a lotação máxima de pessoas e a sempre menção numérica de duas mil, três mil ouvintes em cada evento. Mesmo não sendo matérias de capa ou com destaque sensacionalista comum dos impressos ao tratar sobre determinados assuntos, se buscou pelos jornais, sobre os espetáculos de maio de 1960, pontuar e buscar a adesão à bossa nova construindo a noção de vitória e consolidação do novo movimento musical. A imprensa serviu como instrumento dentro de sua força ativa de sociabilidade para persuadir os seus leitores, mesmo porque “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público” (LUCA, 2010, p.139).

O que se buscou por parte da imprensa, na relação com o movimento bossa nova, foi o hegemônico. A imprensa se coadunou à proposta bossa nova de atender aos anseios da classe média, mas justificando-se como servidora do “povo”, de toda a população consumidora de música e de discos. Como categórico exemplo e explícito desse trabalho de fomentação do debate sobre a bossa nova, cabe trazer para a discussão um trecho do artigo assinado na revista *Radiolândia*, do colunista Arnaldo Câmara Leitão, com o título “Debate da bossa nova”, em que afirmou que:

Do estrito ângulo jornalístico, a bossa nova é assunto palpitante [...] Daí reiterar o apelo: debatamos a bossa nova, visando ao esclarecimento coletivo, e o grande público que conclua como entender. Afinal, quer do aspecto dialético ou como elemento consumidor de música, ao público compete decidir na questão (LEITÃO, *Radiolândia*, p.31, ago. 1960).

O jornalista não teve a menor preocupação de se mostrar imparcial no que se refere ao movimento bossa nova. Não obstante, ao ratificar o seu olhar de jornalista, ele nos possibilita a

compreensão e constatação de como o tema se tornou e foi tornado pauta de discussão na imprensa. Esse papel de criar o assunto e a problematização se faz presente não somente em editoriais ou páginas políticas. A bossa nova foi elemento de convencimento para além da matéria de capa ou do título chamativo, mas por meio do uso do cotidiano, da repetição, da súplica pelo consumo sonoro e ideológico. O “assunto palpitante” assim se consolidou por meio de publicações cotidianas da imprensa e da utilização da divulgação por outras mídias. O radialista, ao apresentar um programa musical, comumente lia matérias de jornais e revistas para os seus ouvintes trazendo o debate sobre a bossa nova ao alcance, principalmente, do público não leitor.

Ao passo em que crescia essa “palpitante” problemática do debate sobre a bossa nova, também crescia o número dos interessados em ganhar algum destaque ou dinheiro, como discutimos em momentos anteriores. O destaque aqui, e retorno ao assunto, se deve pela forma como, por meio da imprensa, os fomentadores da bossa nova buscaram fazer uma espécie de separação entre a bossa nova “autêntica” e a falsa bossa nova. Do mesmo modo em que se pautou mais incisivamente discutir o termo em seu aspecto estritamente musical, houve diversas críticas sobre os que não representavam o movimento. Alguns músicos e cantores tentaram seguir o caminho do estilo bossa nova, o que causou segregação por parte dos “autênticos” e críticas por parte de alguns jornalistas.

Dentre os jornalistas críticos à adesão oportuna de alguns músicos ao movimento, citamos o já aqui mencionado Arnaldo Câmara Leitão, o qual escreveu na revista *Radiolândia* um artigo com título: “Dignidade à BN”, afirmando que “compreende-se que tudo isso não passa de recurso barato de propaganda pessoal, mas não de dignificação de uma corrente que pretende firmar-se na tradição nacional. Isso não é bossa nova: é velha bossa publicitária” (LEITÃO, *Radiolândia*, p.23, out.1960)²⁰. A promoção publicitária e adesão oportuna se evidenciam em canções com títulos tais quais: “Brotinho Bossa Nova” (João Roberto Kelli), “Presidente Bossa Nova” (Juca Chaves), “Anjinho Bossa Nova” (Paulo Silvino) ou mesmo em mudanças de estilos de cantores como Roberto Carlos que em entrevista, também à revista *Radiolândia*, apresentava-se dizendo: “Estudo, canto, aprendo piano, parei de cantar ‘rock’ para cantar bossa nova” (CARLOS in *Radiolândia*, p.38, ago. 1961).²¹

²⁰ Nesta referência não consta data específica (o dia da publicação) por ter havido uma mudança de publicação justamente a partir de outubro de 1960. A revista que anteriormente possuía publicação semanal, a partir do referido mês passou a ser quinzenal.

²¹ Gravou um disco 78 rotações com canções ao estilo bossa nova pela gravadora *Columbia*: “Brotinho sem Juízo” e “Canção do amor nenhum” ambas de autoria de Carlos Imperial (produtor musical e colunista na *Revista do Rádio*).

É perceptível, em se tratando das discussões sobre a bossa nova, que havia na imprensa mais do que analistas e críticos de música urbana dita “popular”, mas defensores fiéis, os quais, ao expressar títulos e frases como “Dignidade à BN”, não deixavam passar despercebidos os “oportunistas” e defender aqueles que consideravam bons e “autênticos” músicos da bossa nova. Nem todos os que quiseram migrar e passaram a cantar bossa nova conseguiram não ser taxados de oportunistas. Se por um lado a imprensa criticou alguns desses músicos considerados oportunistas, também os próprios nomes de destaque do movimento como Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra impediram a aproximação de músicos a exemplo do já citado Roberto Carlos que tentou aproximação, mas não se encaixou, ou sendo mais específico, não foi encaixado em nenhuma “Turma”.

O movimento deu significativo espaço para poucos artistas que não jovens da zona Sul carioca. Uma dessas exceções, e talvez a mais expressiva, foi concedida à cantora Maysa – ora Matarazzo, ora Monjardim ou simplesmente Maysa. Mas essa “aceitação” de associação entre a cantora, símbolo das canções de “dor de cotovelo”, e o movimento de juventude em ascensão não se deu por admiração ou carinho para com o talento ou a figura da cantora já bastante renomada não somente pela ascendente classe média urbana. Segundo Ruy Castro, “a Bossa Nova era disputada por marcas de geladeira, mas sua música, que era o que interessava, não penetrava, por exemplo, na Rádio Nacional” (CASTRO, 1990, p.292). A emissora porta-voz da música “popular” no Brasil desse período.

Um novo horizonte se formou e foi formado a partir do momento em que a cantora Maysa, mesmo tendo pouca ou absolutamente nenhuma relação com o estilo, decidiu gravar as músicas da bossa nova participando de turnês internacionais sendo acompanhada do conjunto de Roberto Menescal. Autora de canções como “Tarde triste” (1956) ou “Meu mundo caiu” (1958) reconhecidas como “músicas de fossa”, dispôs-se e se convenceu a dar uma imagem *moderna* a sua carreira. Em 1961, gravou um disco pela Columbia intitulado *Barquinho* que continha bossas como “O barquinho” (Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal) e “Você e eu” (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes). Foi o momento em que a bossa nova saiu a certo ponto do fechado círculo da zona Sul carioca para expandir um pouco mais seu público ouvinte. Portanto, para tocar bossa nova e fazer parte do movimento, mesmo não sendo jovem, para os críticos e adeptos que ao menos fosse uma cantora considerada renomada.

Ambos os lados saíram ganhando com essa parceria de estilos aparentemente tão díspares. De um lado, uma das cantoras símbolo do samba-canção do tipo “dramalhão”, do “ninguém me ama, ninguém me quer”. Do outro, a jovem classe média representada por suas moças e rapazes da zona Sul almejando alçar voos literalmente mais altos. A imprensa, como

terceira via nesse jogo de cartas marcadas, deu sua jogada ao publicar matérias elogiando a nova conduta estética, musical e de personalidade da polêmica cantora agora “fossa nova”. Em matéria intitulada “Maísa aderiu à bossa nova e agora canta sempre de cara alegre”, no *Jornal do Brasil*, o jornal analisava dizendo que “observa-se no meio artístico que Maísa voltou dos Estados Unidos inteiramente modificada no seu comportamento diante do público: ela, que antes explorava ao microfone e nas câmeras o tipo dramático, agora passa o tempo todo a sorrir (*Jornal do Brasil*, 08 mar. 1961, p.3).

Ao passo em que uma das cantoras símbolos da “dor de cotovelo” – canções as quais falavam em demasia em sofrimento, traição – aderiu à bossa nova em seus múltiplos conceitos plasmados no lema “Sal, sol, Sul” – a praia, o barquinho e no amor encarado de forma positiva – significava mais uma “vitória” da bossa nova e do pensamento *desenvolvimentista* abarcados na política e na sociedade eufórica experimentada exclusivamente, pela ascendente classe média urbana. Foi mais um dos momentos de nossa história em que a classe média atendeu apenas aos seus interesses e, de modo mais contundente, ao se ver não identificada com uma produção musical expressa nos sambas-canções.

Segundo José Ramos Tinhorão – autor com uma visão marxista, purista e, em muitos casos, caricatural – o samba-canção foi uma produção musical feita, também, pela e para a classe média, era o tipo de música dos teatros e das gravadoras do Rio de Janeiro. Uma busca de certa sofisticação do samba, figuras como Vicente Celestino e Araci Cortes eram artistas que tinham como público alvo as camadas mais nobres do cenário carioca (TINHORÃO, 2012, p.59). As rádios forneceram a esses músicos um alcance que possibilitou maior destaque perante as diferentes classes sociais, mas nada comparado às músicas carnavalescas ou produções de nomes como Cartola, João Pernambuco e outros mais identificados com as classes baixas e, ao mesmo tempo, excluídos do mercado fonográfico. Assim, a bossa nova foi uma espécie de dupla modificação do samba, em letra e sonoridade. Nesse ínterim, a historiadora Marinalva Vilar ao se aprofundar no estudo sobre a “literatura de cordel” destaca que:

A distinção entre produção e consumo também leva em conta uma reflexão sobre o processo de apropriação. Este último processo ganha relevância a partir de que, numa sociedade classista, uma classe social apropria-se das práticas culturais de uma outra classe e as adapta aos seus interesses (LIMA, 2003, p.49).

A imprensa, os músicos e adeptos representaram o então novo movimento musical, buscando a universalidade, mas não conseguindo alcançar – em muitos casos por própria opção

– espaços físicos e simbólicos mais amplos. Isso porque, dentro de uma sociedade de classes como a nossa:

As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas (CHARTIER, 1990, p.17).

Essas representações imprimem um campo estratégico de atuação que se pauta e perpetua também pela crítica ao que se designou como contrário. Os músicos e adeptos da bossa nova alegavam que tudo antes produzido na “música popular brasileira” era retrógrado e que a nossa música somente falava em sofrimento (a fossa) e barracão (TINHORÃO, 2012, p.40). Esse cenário temático, expresso nas canções de dor e sofrimento, não constituía a “música popular brasileira”, mas apenas o samba-canção carioca. Essa noção generalista e compreensão do samba como gênero musical pertencente a todo o Brasil, é o que deu o tom na imprensa enquanto debatedora de música no Brasil a partir da ascensão da bossa nova.

É preciso lembrar que a imprensa na posição de força ativa de uma sociedade e como um espaço de sociabilidade, comportava em seus prédios e páginas figuras da classe média. Políticos, empresários, artistas renomados tinham voz e espaço nesses impressos. Ao mesmo tempo, questionamos a compreensão de ser a imprensa um espaço das elites para as elites. Talvez devamos entender um pouco mais além, pois o que mais se busca na imprensa comercial, tanto quanto o lucro financeiro, é a “opinião pública”, o hegemônico, a “voz do povo”, noções que transcendem uma sociabilidade de classe, de escrita do rico para o rico. A imprensa não se serve apenas do seu próprio ciclo de sociabilidade, ela vai além, pois, “entre nós, os grandes relatos da televisão ou da publicidade esmagam ou atomizam os pequenos relatos de rua ou de bairro” (CERTEAU & GIARD, 2008, p.201).

Mais do que tentar entender se “autêntica” ou não, se *nacionalista* ou *nacionalóide*, se produto bem-acabado ou matéria-prima, problematizamos a tentativa de vender uma ideia de *evolução* onde o que houve foi uma transformação, uma nova compreensão estética, linguística e sonora de produção musical por uma ascendente classe média urbana. Logicamente que algumas mudanças, trazidas pela bossa nova no que se refere a uma amplitude de compreensão artística, foram benéficas para nossa música urbana. A valorização do compositor enquanto partícipe do produto musical final, a hibridização entre gêneros musicais, aparentemente

distantes como o cool-jazz norte-americano e samba-canção brasileiro, a participação e inclusão de jovens no cenário fonográfico e a formulação de um projeto musical.

Outro ponto a ser destacado se encontra na nova concepção dada a partir da bossa nova à chamada equipe técnica dos discos. Antes somente se fazia presente e necessário ter em destaque o cantor, o intérprete. Com a bossa nova a equipe foi valorizada: arranjadores, compositores, músicos, direção. Os próprios discos sofreram alterações, não mais eram fotos bruscamente retocadas com cores e tons fortes, tudo ficou menos carregado, se tinha a “mais discreta motivação ilustrativa” (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1968, p.98). O que nos leva a perceber todo um investimento, não somente financeiro, mas conceitual pelo qual se buscou no universo musical com o advento da bossa nova.

Porém, as representações totalizantes, a busca de uma ideia de “música popular” que atendia todas as classes e “anseios” da população por novidade no campo musical é o que nos motiva na realização deste trabalho. Na sequência, tentaremos entender as múltiplas relações entre música, imprensa e sociedade dentro desse contexto histórico em que a ânsia pelo novo, moderno foi ganhando corpo de modo peculiar, principalmente, no âmbito musical ao mesmo tempo em que a imprensa comercial se portou como a grande fomentadora e propagandista da bossa nova por meio dos seus partícipes e adeptos, agindo como um espaço dicotômico Mesmo criticando negativamente, a venda do debate e promoção de dúvidas e certezas sobre a música urbana foi o que construiu esse lugar de destaque pelo uso do cotidiano.

CAPÍTULO II

BOSSA NOVA E MÚSICA POPULAR: A IMPRENSA COMO ESPAÇO DICOTÔMICO

Bossa nova é samba bom, samba novo. A onda da bossa nova veio provar uma afirmativa que faço há bastante tempo, isto é que a música deve ser sempre renovada. (Vinícius de Moraes in *Correio da Manhã*, 1960, p.3).

O título da matéria do *Correio da Manhã* intitulada: “Vinicius de Moraes explica o que significa bossa nova”, encabeça uma longa entrevista com o multifacetado Vinícius o qual buscava definir o que afinal era a bossa nova musical. Isso porque, vimos no capítulo anterior as múltiplas manipulações e estratégias de uso em torno do conceito bossa nova. Um ponto norteador deste momento será compreender as diferentes definições – em sua grande maioria dicotômicas – existentes na relação entre bossa nova e música popular. A primeira a qual poderemos elencar está descrita na fala de Vinícius que pontua a bossa nova como uma “onda” renovadora da música brasileira em contraposição e resposta ao samba canção. O que se buscou por músicos e adeptos da bossa nova nos impressos foi pontuá-la como uma renovação e revolução da música dita popular e não uma transformação.

Já elencadas as estratégias e os usos do conceito bossa nova para além do movimento musical, faremos nesse segundo momento análises que objetivam problematizar as representações da imprensa sobre a bossa nova dentro de sua relação com a ideia de música popular. O que primeiramente destacamos é que não pretendemos aqui discutir se a bossa nova é popular ou não. Não entendemos isso como um problema o qual irá ser profícuo ao longo do nosso estudo. Queremos analisar o conceito de “música popular” atentando para sua historicidade. Entendendo que em diferentes momentos esse conceito adquire contornos e formulações distintas por grupos e instituições os quais o manipulam de acordo com seus interesses. A chamada música popular foi constantemente relacionada ao movimento musical bossa nova. Mas, devemos posicionar e separar elementos dessa discussão que aparentemente se constituem como unívocos, porém, tentaremos mostrar que não os são.

Quando tratamos de música nós temos pelo menos três grandes manifestações as quais foram entendidas como dignas e interessante aos estudiosos em geral: a música erudita, a música folclórica e a chamada música popular. Mário de Andrade²² nos alerta que “é comum afirmarem que a música é tão velha quanto o homem, porém talvez seja mais acertado falar

²² Ver em: ANDRADE, Mário de. *Música elementar*. In: **Pequena história da música**. 8ª ed. – São Paulo: Editora Martins, 1980.

que, como arte, tenha sido ela, entre as artes, a que mais tardiamente se caracterizou” (ANDRADE, 1980, p.11).

Os estudos sobre História da música se acentuam a partir do começo do século XIX com a chamada musicologia, como uma espécie de “ciência da música” que se pauta em compreender a linguagem propriamente musical, como também, trataria de estilos, gêneros, artistas. É também no século XIX que o músico passa a fazer parte do “belo artístico” o que ficava apenas para outros campos. O músico europeu, de artesão se transforma em um artista. A partir de então não é mais um mero artesão executante de liturgias religiosas e promotor de entretenimento das cortes (MORAES & SALIBA. 2013). Ele assume um novo lugar social. A música entra numa mesma conceituação que já era atribuída anteriormente às artes plásticas e às artes visuais. Música passa a ser sinônimo de arte com conotações estéticas, com conceitos definidos, gêneros próprios e caracterização instrumental.

A história da música e seus estudos são pensados em diálogo com a musicologia, a sociologia da música, a etnomusicologia e outras especificidades características dos estudos musicais como um todo. Os estudos passaram a classificar em épocas, gêneros, estilos buscando, predominantemente, uma linearidade através de grandes artistas, produzindo uma historiografia voltada a um tipo de escrita mais biográfica, muito relacionada com a chamada história tradicional. Com o passar dos anos houve um alargamento historiográfico para se pensar a relação entre história e música. Porém, a predominância do tipo de estudo voltado à história tradicional, ainda assim, apontou hierarquias. Para se trabalhar a história da música, o historiador de ofício manteve-se, por um bom tempo, distante desse objeto de estudo.

Vemos que ao longo dos anos, mesmo a História possuindo um alargamento de horizontes, percebendo outros objetos de estudos, fugindo das amarras do positivismo, apontava hierarquias para o estudo de temas como a música. Principalmente a chamada música popular. Sim, principalmente, por ser ela considerada, durante muitos anos, uma espécie de filha bastarda da música erudita. Sempre foi considerada como inferior à música erudita (NAPOLITANO, 2005). Para muitos eruditos e folcloristas, a música popular urbana sempre foi pobre, de fácil apreensão, não fornecia uma abstração mínima para agraciar os ouvidos e a alma. Compositores deste tipo de música não eram considerados dignos de tamanha significação artística, tinham eles pouco conhecimento musical a oferecer para a sociedade. A música popular, portanto, era uma música que não exigia muito do seu compositor. De um lado, tinham os defensores da música folclórica que acreditavam que apenas a música *semirural* e a música *camponesa* traduziam as raízes étnicas de um povo. Por outro lado, tinham os burgueses que acostumados com as óperas, sonatas e sinfonias viam na música popular urbana um

verdadeiro insulto ao que era concebido como a “verdadeira música”, a música da mais alta abstração e sofisticação humana: a música clássica.

Dentro dessa esteira, é válido estabelecer um diálogo com Canclini o qual percebe que “o popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário” (CANCLINI, 2013, p.205). Mas, no caso do movimento bossa nova e no Brasil desse período há uma certa inversão dessa perspectiva até o presente momento problematizada. Dentro dessa relação entre o “popular” e o movimento bossa novista ocorre essa inversão. O popular aqui é algo muito mais construído do que propriamente preexistente. Devemos considerar esse “popular” não como uma evidência *a priori*, mas como uma manipulação em processo constante. Quando pensamos em trabalhar as representações da bossa nova na imprensa, buscamos nos basear no pensamento de Canclini, o qual, problematiza essa noção de popular nos meios de comunicação afirmando que:

A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. *Popular* é o que se venda maciçamente, o que agrada as multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade (CANCLINI, 2009, p. 260).

Nessa visão, o popular não interessa como tradição que perdura. Ao contrário, prevalece uma “lei da obsolescência incessante”: tudo deve ser constantemente renovado. Tal qual a ideia atribuída por Vinícius de Moraes apresentada na nossa epígrafe. E a imprensa como meio de comunicação o qual fala Canclini, foi uma responsável por representar a bossa nova enquanto uma música popular, mas longe de ser subsidiária ou pobre de qualquer abstração artística. A bossa nova foi representada pela imprensa como um movimento no qual refletia o gosto do “povo” amante de samba e de uma ideia de “modernidade” que buscava ser expressada, também, em âmbito musical. O “popular”, no sentido de popularidade, foi a tentativa de tônica nas representações sobre a bossa nova na imprensa. Mas, como já mencionamos no capítulo anterior, aparentemente, a bossa nova foi um gênero/movimento musical muito mais discutido do que propriamente executado, ainda mais em se falando em termos nacionais.

A bossa nova, portanto, gera um encadeamento de debates que vão além da discussão de ser popular ou não. Não obstante, ela cria uma polifonia de conceitos relacionados ao de música popular onde se objetiva representar por meio dos impressos noções de moderno, autêntico, verdadeiro, evolução e seus respectivos pares dicotômicos os quais tentaremos entender como e quais os interesses desses músicos e adeptos do movimento/gênero bossa nova e a fomentação desse tipo de debate. Haverá de ser profícua, dentro desta análise, uma busca de desnaturalização de alguns pares dicotômicos de modo a tentar separar, distinguir e

historicizar conceitos tais que se imbricaram ao longo dos anos, os quais tornaram as discussões sobre a bossa nova bastante confusas e desconectas principalmente do ponto de vista da imprensa comercial.

2.1. O moderno na bossa nova: entre a evolução e a elevação

Se em um primeiro momento analisamos a forma como a bossa nova ganhou destaque na imprensa por meio do uso do cotidiano e da repetição de debates e controvérsias que transcenderam o universo musical. Discutiremos agora, alguns posicionamentos dados sobre a bossa nova e sua relação com a chamada música popular. Ao analisarmos a imprensa como um espaço dicotômico, estamos pensando-a como um espaço de sociabilidade, de modo que a palavra imprensa é o uso de ação em busca de autonomia, objetivando sempre o “povo”, o “popular”, e, no nosso caso, objetivando a chamada “música popular”. A bossa nova, por meio de seus representantes na imprensa, trouxe à tona apontamentos e conceitos até então ainda não feitos no que se referia ao campo concebido como música popular.

É nesse momento que se encontra um modelo musical em consonância com o projeto político e cultural que se pauta enquanto “moderno”. Também não entendemos como necessário levantar toda uma problematização filosófica do que se entenderá como “moderno”. Pensemos esse conceito abarcado por uma historicidade e uma conjuntura ampla dentro da sociedade brasileira. Nos debruçaremos sobre o que tentou se firmar enquanto “moderno” no âmbito musical e como isso reforçou o lugar de destaque para a bossa nova, sendo ela a tal representante artística dessa “modernidade”.

Como fonte podemos citar a matéria de Claribalte Passos sobre um disco gravado pela *Phillips* do cantor e compositor Carlos Lyra em 1960. Na coluna intitulada “Para a sua discoteca”, Passos analisa alguns discos de artistas como Maysa, Nelson Gonçalves e o novo cantor do “momento”: Carlinhos Lyra. Ao apresentar o disco para o leitor, o jornalista e crítico musical caruaruense bastante respeitado naquele momento, tece considerações sobre o disco e suas canções sempre trazendo adjetivações, ao músico e ao seu respectivo disco, em que a ideia de “moderno” enquanto evolução aparece de modo contundente. Diz ele que o jovem músico da bossa nova:

Interpreta páginas impregnadas de sabor modernista, dentro do estilo característico da escola que defende o artista [...] Carlos Lyra é, indiscutivelmente, um dos legítimos valores da nossa geração de autores da nossa música popular moderna. [...] Um agradável e positivo concerto melódico onde o ritmo de uma escola de composição musical atinge um nível

de expressão exuberante. [...] Carlos Lyra possui qualidades e convence aos mais exigentes amantes do samba moderno. (PASSOS in *Correio da Manhã*, p.3, 27 nov. 1960).

Nas palavras de Passos, podemos notar como as adjetivações sobre o músico Carlos Lyra transparecem certa necessidade de pontuar a música popular a partir da bossa nova enquanto moderna. Além de ao longo da matéria tecer inúmeros elogios, o jornalista vai mais adiante. Ele parece tentar nos convencer da veracidade de uma produção musical que se expressa enquanto “moderna”, que possui, diferentemente de expressões musicais anteriores ou até mesmo contemporâneas, um elevado nível. Analisaremos mais adiante como sempre esteve presente essa preocupação em mostrar como a bossa nova elevou um “nível” da música brasileira, sobre isso, problematizaremos seus significados.

O ponto a destacar no momento é o de perceber a articulação entre as gravadoras e os impressos, notando que para apresentar os discos enviados pelas gravadoras aos anunciantes nos jornais e revistas, ficava a cargo dos jornalistas, em sua grande maioria especialistas, em música, tecer comentários sobre esses discos de gravadoras que financiavam muitos desses materiais. Encontramos com grande facilidade análises sobre discos em que os elogios são constantes e pormenorizados. Até porque, mesmo com a chegada da televisão no Brasil, o mercado e suas agências de publicidade preferiam os meios mais “tradicionais” para anunciar seus produtos e aplicar seus investimentos. Em 1958, as verbas investidas na televisão eram aproximadamente de 8%, enquanto que no rádio marcava 27% e 44% nos jornais (ORTIZ, 2006a, p.48).

O que cabe aprofundarmos é a compreensão e o significado de tais análises de discos e artistas nesses impressos. E o que temos de modo constante no que tange às análises de discos e artistas da bossa nova é a repetição de comentários apresentando as músicas da bossa nova como carregadas de “autenticidade”, “pureza”, “legitimidade” e outros atributos ainda não trazidos ao debate ou reflexão nos impressos.

Um primeiro elemento que podemos trazer à tona, entendendo como se constituiu essa ideia de ser a bossa nova uma música “popular moderna”, se encontra dentro de uma conjuntura política e cultural a qual já mencionamos, e não obstante, em paralelo a um avanço tecnológico dentro das próprias gravadoras. Até surgir a implantação do sistema elétrico nas gravações de discos, os cantores foram bastante prejudicados pela pobreza tecnológica no processo de gravação. Assim, os cantores tinham que se esforçar em demasia numa campânula a fim de que o equipamento registrasse bem a voz. A primeira exigência para ser um cantor, era ter potência vocal para que o mesmo pudesse ser minimamente ouvido nas gravações. Só em 1927 a Odeon,

introduziu nos seus estúdios, no Rio de Janeiro, o sistema elétrico de gravação de discos. Trazendo uma maior qualidade sonora nas gravações e, por sua vez, uma maior vendagem e proliferação de discos no Brasil. (BOLLOS, 2007, p.102-103). Daí provavelmente um dos fatores da herança do canto operístico “abolerado”, além da influência das óperas italianas.

Com o desenvolvimento tecnológico houve o melhoramento na captação de áudio, distribuição e, por assim dizer, possibilitou o cantar baixinho característico das canções e cantores da bossa nova. As grandes vozes do rádio existiram não apenas como pura exibição para o deleite dos ouvintes, mas também, por uma questão de necessidade em se fazer ouvir com equipamentos ainda não tão avançados, os quais impossibilitavam os cantores com menos potência vocal de serem ouvidos com a mesma qualidade²³. A partir desse avanço tecnológico temos uma consonância com o jeito de cantar dos músicos da bossa nova que contrastava com o cantar operístico do samba-canção. Obviamente que outros gêneros musicais e músicos como o próprio Roberto Carlos e a Jovem Guarda se beneficiaram desse avanço, deixando de lado esse cantar mais robusto, se assim podemos dizer. No entanto, nenhuma outra manifestação musical serviu tanto de antagonismo e se utilizou tão bem desse aparato tecnológico para se fazer ouvir do que a bossa nova. Principalmente João Gilberto, sobre quem falaremos mais adiante.

Ainda relacionado ao avanço tecnológico atrelado à bossa nova, não podemos deixar de citar um elemento o que se destacou e se tornou notório de diferenciação, mesmo para os não especialistas, quando tratamos de bossa nova em relação ao samba-canção: o jeito de cantar. Ou melhor dizendo, a altura e emissão das vozes dos cantores ao interpretar as canções nos discos, eventos e rádios. Obviamente que elementos como a mudança temática, a transformação e inovação harmônica, trazidos pelos principais compositores da bossa nova, influenciaram no jeito de cantar mais *cool* de figuras como João Gilberto, Carlos Lyra, Juca Chaves, Nara Leão e outros nomes, os quais, em sua grande maioria não possuíam uma extensão vocal que os privilegiassem se comparados aos cantores identificados com o samba-canção.

Assim, o modo de cantar ao estilo bossa nova foi algo que se evidenciou para o público em geral, admiradores ou não do movimento/gênero musical. Na imprensa, as opiniões e posicionamentos foram divididos. No jornal *Correio da manhã* conseguimos encontrar mais debates em torno do jeito de cantar dos músicos da bossa nova. Uma das críticas negativas ficou

²³ Os avanços tecnológicos mais significativos estão relacionados aos equipamentos de gravação de áudio: captação de voz com microfones mais avançados, estúdios mais bem projetados. E uma maior inserção dos discos Long-Plays (LPs) – substituindo com o passar dos anos, o disco de 78 R.P.M, que surge no final da década de 1940, mas, no período da bossa nova, as gravadoras passam a utilizar de modo mais contínuo.

a cargo de Luis Carlos Lasinha o qual escreveu, na linha de Vinícius de Moraes, sobre a necessidade de renovação na “música popular”. Diz ele que:

Foi uma renovação. E todas as renovações são necessárias [...] Referindo-se a bossa nova, diz Antônio Maria: “Convenhamos que a música, algumas vezes, abordou temas novos de harmonia, com certa graça. E foi só”. [...] A bossa nova, além de ser um gênero de música diferente, é um novo modo de cantar. Mas é preciso que se cante (LASINHA in *Correio da Manhã*, p.3, 08 dez. 1962).

Recorrendo às falas de Antônio Maria²⁴ e enaltecendo o caráter de novidade contido na bossa nova, Lasinha deixa clara sua insatisfação com o modo de cantar dos músicos da bossa nova. Visto que para grande parte da classe média consumidora dos discos e admiradora de cantores como Orlando Silva e Maysa – os quais eram dotados de rica extensão vocal – cantar baixinho ao modo bossa nova não significava ser um elemento acompanhante de um todo harmônico. Mas, a comprovação da incapacidade e limitação vocal, tornando as interpretações musicais sem calor e sentimento. Dessa forma, o que mais se buscou foi encontrar as influências que justificassem esse “novo” modo de cantar. Mário Reis, Dick Farney, Johnny Alf são alguns dos nomes os quais se buscou elencar como os precursores do modo de cantar da bossa nova.

Dentre os citados desse cantar “baixinho” influenciador da bossa nova, está o cantor Mário Reis. Em matéria intitulada “Retorno” na coluna “Antenas em Revista” do *Correio da Manhã*, é apresentado um novo disco dele em que era feita a propaganda do mesmo da seguinte maneira:

Numa de nossas estações de rádio, ouvimos domingo último o veterano Mário Reis, em seu retorno ao disco. O velho Mário se apresentava no melhor estilo da “bossa nova”. Da qual foi pioneiro, nos bons tempos da inspiração autêntica, sem a invasão da caetetuagem bolerística que tomou conta dos nossos meios populares de divulgação musical (*Correio da Manhã*, p.5, 23 ago. 1960).

Obviamente que Luiz Alberto Bahia, como membro da classe média carioca, então redator-chefe do *Correio da Manhã* e sendo o jornal parceiro das gravadoras de discos, aprovava a publicação de matérias que saíam em defesa da bossa nova. A matéria não apenas faz a divulgação do disco do Mário Reis – gravado pela Odeon, o qual contava com uma canção intitulada “O grande amor”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – como também faz uma

²⁴ Cronista e compositor o qual foi um grande crítico da bossa nova. Maria, em parceria com Fernando Lobo, foi o compositor da canção: “Ninguém me ama” interpretada por vários artistas, e sendo essa canção considerada um símbolo do samba-canção do tipo “dor de cotovelo” e bastante atacada pelos músicos e adeptos da bossa nova.

crítica ao cantar operístico característico do samba-canção. Desse modo, logo se tentou recorrer ao fato de que a bossa nova se legitimava por artistas como Mário Reis. Nomes como o de Mário Reis e seu modo de cantar serviram como legitimação para o cantar baixinho dos cantores da bossa nova.

Mário Reis foi um artista que, mesmo cantando canções do tipo samba-canção, não usava os graves potentes e o cantar operístico nas suas interpretações. Disso, alguns músicos e adeptos da bossa nova ao serem criticados pela “falta de voz” e cantar “baixinho” recorriam ao argumento de serem vanguarda e seguiam as influências de Dick Farney, Lúcio Alves e principalmente Mário Reis no tocante ao canto. A jovem guarda e a bossa nova foram alvo constante de críticas pelo modo de cantar. Lásinha, já mencionado anteriormente, novamente bate na tecla do canto, agora pontuando o rock como outro gênero musical em que os cantores não apresentavam vozes bonitas e ainda tentavam fazer com que os cantores “com voz” se juntassem e aderissem aos movimentos “renovadores”²⁵ de pouca ou nenhuma riqueza melódica. Criticou ele:

Os rapazes e as moças do rock, do twist ou do cha-cha-cha são absolutistas. Fora daquilo não admitem nada, e tacham tudo o mais de velhacaria e ridículo. Ora, que eles cantem lá ao seu modo, como quiserem, de voz de resfriado e de nariz obstruído (bossa nova), tentado uma nova forma de arte, é um direito que lhes cabe. Talvez até acertem de algum modo. É sempre louvável a iniciativa de renovar. Mas não arrastem nesse torvelinho os que foram, ou ainda são, grandes no seu gênero. Vi certa vez Aracy de Almeida dando adesão a esse “movimento” [...] Outra que perdeu muito com a bossa nova foi Silvinha Telles (LASINHA in *Correio da Manhã*, p.3, 16 mai. 1962)

O ataque de Lásinha no *Correio da Manhã* se justifica pela análise que ele faz aos programas televisivos os quais contavam com quadros musicais que para ele eram bastante exagerados em suas performances. Mais do que foco no artista, os programas televisivos recorriam aos efeitos visuais com cenários grandiosos, roupas extravagantes e elementos diversos que complementavam a apresentação musical. A inserção de todo esse aparato não foi bem aceita para muitos telespectadores. Além de assistirem longas propagandas dos investidores, ainda não haviam se adaptado ao modelo da televisão brasileira, evidentemente bastante amadora, e utilizadora de elementos diversos, que para o jornalista, faziam da televisão e desses programas uma “selvageria” sem sentido lógico.

²⁵ Tomemos como nota mais detalhada a análise do capítulo anterior em que demonstramos como a bossa nova aderiu e foi aderida pela cantora Maysa.

Não podemos deixar de mencionar que até mesmo alguns músicos e adeptos da bossa nova também criticavam artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues, Simonal, Leny Andrade, Pery Ribeiro e os programas de televisão como o “Fino da Bossa”, apresentado por Jair Rodrigue e Elis Regina, de modo que fugiam completamente da ideia *cool* impressa nos primeiros anos da bossa nova. Roberto Carlos, principal nome da jovem guarda, era mais parecido com João Gilberto no jeito de cantar e interpretar a canção, do que Elis Regina, que com gritos, pulos, risos e choros no palco não tinha nada de intimista, sendo ela considerada herdeira da bossa nova (CAMPOS, 1968).

As críticas sobre o modo de cantar anasalado e com pouca ou nenhuma extensão vocal por parte dos músicos da bossa nova foi, em muitos casos, incessante e de formas diferentes expostas nos impressos. De modo satírico, Renê Bittencour em coluna intitulada “Feira de amostra” na *Revista do Rádio*, publica dentro de um conjunto de piadas, uma fazendo deboche do jeito de cantar e executar samba ao estilo bossa nova. Vejamos:



Figura 06: Matemática do Rádio (Revista do Rádio – 1960)

Ao que podemos ver, tomando como demonstração a figura acima, que a bossa nova para alguns jornalistas e críticos era a reunião de vários elementos de pobreza musical que resultava em um acabamento de pouca beleza e expressividade na chamada “música popular”. A contraposição com o samba-canção era mais evidente quando focamos o canto como referente de análise comparativa. Comparar as vozes e interpretações de Nara Leão e Maysa, Orlando Silva e Carlos Lyra nos dá um pouco da dimensão de distância que havia entre esses gêneros musicais. Mencionamos em momentos anteriores que a bossa nova não se distanciou tanto assim do samba-canção, mas ao mesmo tempo, podemos dizer que no tocante a expressão vocal e interpretação há uma distância abrupta entre esses modos de se cantar samba.

Outro exemplo que podemos citar da maneira como a imprensa se utilizou do debate sobre a bossa nova, sendo negativo ou não, para divulgar os discos de gravadoras parceiras e artistas, tanto adeptos quanto contrários ao movimento/gênero musical “sensação”, fica a cargo da divulgação, na coluna “Esquina Sonora” do *Correio da Manhã*, da cantora Sandra Helena a qual cantava uma música chamada inusitadamente e não por acaso: “Bossa Nova”. A composição de Ary Monteiro foi transcrita no jornal e contava com a seguinte letra:

Assim já é demais não há quem possa
 Cantar desafinado é nova bossa
 Agora não é só o samba nem a prontidão
 A desafinação também é nossa

Noel, ai Noel!
 Toma lápis e papel faz ao menos uma trova
 Pra mostrar com a tua verve franca
 Que já está de barba branca
 Essa tal de “bossa nova”!²⁶

A letra da canção de Ary Monteiro expressa como o modo de cantar bossa nova acabou se tornando para grande parte dos ouvintes, um modo de cantar desafinado. A contraposição com o samba-canção e o modo operístico de cantar significou, como mostra a letra da canção, expressão de amadorismo e incapacidade técnica por parte dos cantores da bossa nova. Não foi apenas uma sátira que se formou, criticando a canção “Desafinado” de Jobim e Newton Mendonça, como tentaram pontuar alguns defensores da bossa nova. Essa construção de singularidade entre o cantar bossa novista e a desafinação se configurou num tom quase que inerente entre ambos. Na divulgação do disco de Sandra Helena gravado pela Todamérica, o *Correio da Manhã* escreveu as seguintes palavras:

Cantora de grande recurso vocal, Sandra Helena é uma das mais gratas promessas de nosso meio fonográfico. Após várias incursões pelos caminhos da música popular, Sandrinha conseguiu, por fim, marcar um tento com esse bonito samba de Ary Monteiro que é “Bossa Nova” [...]. O disco de 78 rotações já foi lançado pela Todamérica e vem obtendo grande aceitação por parte dos discófilos (*Correio da Manhã*, p.4, 27 jul. 1960).

²⁶ Letra retirada do próprio jornal: Ary Monteiro. “Bossa Nova”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1960, p.4

É importante percebermos a menção quase que necessária da matéria em expor, já nas primeiras linhas a qualificação da cantora Sandra Helena como uma cantora de “grande recurso vocal”, isso feito na tentativa de distanciá-la dos cantores tidos como desafinados da bossa nova. Podemos perceber mais uma demonstração de divulgação de um disco onde se traz a bossa nova como referencial de comparativo. Não somente pela forma, como também pelo conteúdo, a bossa nova se torna pauta de análises e controvérsias no tocante ao universo musical na imprensa.

A canção de Ary Monteiro, juntamente com a interpretação operística de Sandra Helena, explicita bem o choque de interesses em torno de um projeto musical que se concebesse enquanto nacional e popular. Como já mencionamos anteriormente, o samba canção em sua fase mais madura já estava afastado das classes pobres dos morros cariocas. Era um tipo de música dos discos e rádio tendo como alvo a classe média carioca. A bossa nova também da mesma forma “elitizou” o samba, e de modo ainda mais contundente, ao modificar toda a estrutura harmônica do samba, assim como inserir, ao modo de cantar e executar samba, o modelo do cool-jazz norte-americano que era a marca sonora e de consumo da classe média dos Estados Unidos.

E todo esse trabalho de “sofisticação” e modificação, advinda do samba-canção e intensificada pela bossa nova, se configurou em dois projetos distintos e rivais os quais duelavam entre si a “opinião pública” e o “gosto popular” propagandeado pela imprensa, especializada ou não. Dentro desse panorama a imprensa fomentou a rivalidade entre os projetos musicais ao mesmo tempo em que mais defendeu do que criticou a bossa nova. Pois, assim como a bossa nova e os discursos entre a evolução e a elevação da “música brasileira”, por meio da bossa nova, a imprensa seguiu esse mesmo caminho e modificou sua estrutura gráfica e de escrita.

Assim, a imprensa modificou sua estrutura de escrita. Além de inserir novos cadernos e novos e diferentes profissionais que iam do jornalismo às artes plásticas, produzir um tipo de impresso e texto mais objetivo. A notícia curta, rápida e o mais objetiva possível passou a fazer parte de seus impressos a partir de um processo que se inicia em fins dos anos de 1950.

Aos poucos, textos longos e por vezes filosóficos, foram dando espaço as notícias breves, claras e objetivas. Nelson Werneck Sodré (1999) nos esclarece que até a década de 20 literatura e jornalismo se imbricavam, com uma “linguagem empolada” e inadequada para a veiculação de notícias. Anteriormente ao florescimento dessas mudanças, a imprensa era o espaço possível, no Brasil, e mais viável para se fazer ler alguns literatos como Olavo Bilac, Machado de Assis, Lima Barreto e tantos outros os quais para sobreviverem intelectualmente

precisavam escrever em jornais diários afim de serem lidos por uma parcela minoritária da população brasileira, de modo que o Brasil foi um país durante longos anos majoritariamente composto de analfabetos e semianalfabetos.

Assim como o movimento bossa nova serviu como símbolo de uma ideia confusa e difusa de “modernidade”, os jornais tais quais o: *Jornal do Brasil* - fundado em 1891, por Rodolfo Dantas, sendo inicialmente monarquista e tendo entre os fundadores Joaquim Nabuco – e o *Correio da Manhã*: fundado em 1901, também serviram como ferramenta de consolidação do mito de modernização. Segundo a historiadora Marialva Barbosa:

Apaga-se quotidianamente o passado filiado obrigatoriamente à origem colonial, a um momento histórico que se quer esquecido. Paralelamente, cada diário do Rio de Janeiro não cansa de repetir a sua própria história nas edições comemorativas que evocam a missão primordial do jornalismo: ser olhos e ouvidos da sociedade (BARBOSA, 2007, p.24).

Portanto, esse caminho a ser trilhado ao avanço “moderno” requeria um desmanche de um passado concebido como arcaico e ultrapassado, no qual foi preciso para os sujeitos articuladores e fomentadores desse projeto na imprensa, compor novos arranjos os quais estruturassem novas ideias pautadas em objetividade e rapidez no tocante a divulgação e produção de notícias.

Há a partir de então um novo imperativo, uma nova reorganização de importância do que deve ser publicado e publicitado na imprensa. Não mais os cadernos políticos são determinantes e determinam a organização do jornal comercial, mas o próprio mercado e interesses múltiplos os quais não estão mais centrados apenas nos interesses políticos e parcerias de empresas privadas. O investidor da imprensa passa a possuir certo controle sobre a mesma, sendo esse controle muitas vezes silencioso, mas, ao mesmo tempo, muito claro. O que torna ainda mais difusa a compreensão dos interesses da imprensa ao veicular e publicar um determinado tema ou manifestação cultural.

Em muitos casos, a partir dessa forma de publicar matérias nos impressos, interessava aos jornalistas e editores-chefes dos jornais e revistas as falas de figuras famosas. Se antes no jornal o tom filosófico, de texto extenso, político e preocupado com certas abstrações para se contar um “fato”, a partir dos anos de 1950, teremos textos escritos não em grande maioria por literatos, mas por jornalistas de profissão, músicos, diretores de cinema, compositores e tantos outros profissionais que fizeram dos impressos um espaço de múltiplos textos ao ponto de, também, se interessarem pelas opiniões e posicionamentos de figuras como Vinícius de Moraes.

Mesmo Vinícius não sendo colunista, escritor ou jornalista do *Jornal do Brasil* ou da *Radiolândia*, por exemplo, a busca por suas palavras, opiniões e posicionamentos sobre um movimento musical de que fazia parte, dotava de importância qualquer matéria sobre a bossa nova. Isso contribuiu com a ideia de “evolução” jornalística, no entanto, o que se percebeu foi uma transformação na concepção de como deveria se estruturar um jornal ou revista especializada. Por tal razão, mencionamos novamente a nossa epígrafe que fala do compositor e diplomata Vinícius de Moraes, nos esclarece essa busca pela opinião que se arquitetou enquanto gabaritada a ser visibilizada.

Não estamos aqui negligenciando que anteriormente ao advento da bossa nova e à reformulação na imprensa a partir de fins dos anos de 1950, não existiam entrevistas com sujeitos partícipes de determinado movimento musical, político ou qualquer outro tipo. O que estamos buscando problematizar é a intensificação desse movimento de ação jornalística. De modo que essa intensificação e nova forma de encarar e compreender como deveria estruturar e organizar a veiculação de notícias e opiniões em um jornal, trouxe à tona uma ideia, assim como a bossa nova, em que a imprensa carioca de então representava a evolução e a elevação em amplos sentidos e ações. Ou pelo menos foi isso que tentou, a classe média e a imprensa, representar.

A “evolução” e “elevação” as quais precisam ser especificadas, ficam a cargo de avanços tecnológicos que possibilitaram novos arranjos e estruturas de comercialização de ideias e sonoridades. Imprensa e música trilharam em consonância esse caminho e buscaram, com frequência, apoio e investimento financeiro a fim de representar para si e para a sociedade um projeto “moderno” e atuante de modo a conclamar o lugar de porta-voz da “música popular brasileira” pela bossa nova e da “opinião pública” pela imprensa. Esse processo histórico já percebido, no tocante ao universo musical, desde a elitização do samba com o samba-canção, encontra seu ápice com o advento da bossa nova e todos os adeptos que ela conseguiu.

Em janeiro de 1961, no *Jornal do Brasil*, há uma matéria de capa do Caderno B sobre o programa de TV intitulado “Marlene recebe: em espetáculos Tonelux”²⁷. Durante a longa construção textual da matéria com a divulgação do programa de TV, assim como da divulgação da cantora e apresentadora Marlene, encontramos o trecho em que dizia que “Marlene gosta muito do ritmo da bossa nova. Do ritmo, é entusiasta, por considerá-lo realmente muito

²⁷ Importante pontuar que assim como no rádio, na TV também existiam vários programas nos quais seus nomes eram encabeçados pelas marcas patrocinadoras. Tonelux era uma empresa de máquinas de lavar. Renato Ortiz (2006) nos lembra que nos primeiros anos da TV brasileira, mais da metade do tempo da programação era usado com propagandas pelos anunciantes e geralmente utilizando artistas e famosos.

importante para a evolução de nossa música popular” (*Jornal do Brasil*, p.1, 05 jan. 1961). Podemos perceber que mesmo não existindo nenhuma relação entre a bossa nova e a matéria sobre o programa televisivo, a menção sobre a opinião de mais uma figura pública se fazia necessária para a construção de justificativa da menção da bossa nova.

A articulação existente entre a TV, a imprensa e a música nessa ajuda mútua que mencionamos anteriormente, é percebida por nós de modo estratégico onde nos debruçamos no capítulo anterior, mas vemos como necessário novamente trazer à tona. E sem contar com a menção da apresentadora de ser a bossa nova “importante para a evolução da nossa música popular”. Como encontrar momento mais propício para destacar a ideia de evolução da “música popular” do que uma matéria de jornal sobre um novo programa televisivo musical e com nova apresentadora? Essa é a pergunta que nos motiva a não estabelecer uma relação fria e desatenta com a imprensa brasileira desse período. Há uma espécie de tentativa de naturalização da ideia de “modernidade”, “evolução” na chamada música popular, e não somente nela.

A ideia de “elevação” e “evolução” de nossa música encontrou seu ponto máximo, segundo a imprensa e adeptos, no movimento/gênero bossa nova acompanhado de transformações em outros setores artísticos ou não. Outro conceito criado pela imprensa e adeptos da bossa nova foi o de *elevação do nível* da “música popular”. Em entrevista à *Revista do Rádio*, Juca Chaves, sobre João Gilberto e os bossa novistas, afirmou o seguinte: “Já conheci verdadeiros ‘bossa novas’. Todos eles negam participação de líder. Lutam apenas visando a um ideal, que consiste em elevar o nível de nosso cancionário e destruir, para sempre, o passado, que é o mais medíocre” (CHAVES in *Revista do Rádio*, 1960, p. 33).

As palavras de Juca Chaves demonstram certo idealismo, como se os “papas” e “verdadeiros” músicos bossa nova fossem heróis da nossa música os quais tinham como central objetivo realizar essa ação de “elevar o nível” da “música popular”. Não encontramos em nenhuma das nossas fontes, qualquer menção ou reivindicação de João Gilberto como esse ideal de buscar “elevar o nível” de nossa música e fazer esquecer produções de outrora. Muito pelo contrário, João Gilberto fez leituras de Caymmi, de Haroldo Barbosa, Ary Barroso como forma de homenagear esses artistas e suas produções a certo ponto esquecidas pelas gravadoras ou gravadas com poucas modificações ao longo dos anos.

Outro exemplo sobre a noção de “elevar o nível da música brasileira” encontramos na revista *Radiolândia* em matéria sobre Nara Leão e Carlos Lyra apresentando o “sambalço” de Lyra para os leitores. Vejamos:

Carlos é versátil sem ser eclético. Suas canções variam do romântico ao neo-clássico, do lírico ao dramático, mas sempre de um estilo personalíssimo de um artista que sabe o que quer [...]. Foi Carlos quem criou a denominação de “sambalanço” para delinear dentro do movimento “bossa nova”, aquele sentido nacionalista que procura **eleva o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes**” (grifo nosso - *Radiolândia*, 1960, p.11).

Além de fazer uma propaganda exclusivamente positiva em torno da figura de Carlos Lyra, a revista não problematiza questões básicas como a própria razão do surgimento do termo “sambalanço” enquanto uma variante da bossa nova. Pontuamos isso por compreender que a diferença entre bossa nova e sambalanço, termo criado pelo músico bossa novista, fica a cargo exclusivamente de Lyra. Ele, ao idealizar o termo, não criou também um modo diferente de executar samba tal qual fez a bossa nova, o próprio Lyra era um músico compositor e ligado ao movimento/gênero bossa nova. A razão de inventar esse termo está a cargo de sua contenda com Ronaldo Bôscoli e tentativa de encabeçar uma espécie de variante da bossa nova como forma de ser distinto daquilo que a *turma* de Bôscoli produzia.

Em análise musical e até mesmo enquanto movimento, o “sambalanço” de Lyra em nada se distinguia da bossa nova. Portanto, tanto a revista não faz essa diferenciação e problematização a respeito do músico, como também, traz em pauta, a ideia de ser o “sambalanço”, ou seja, a bossa nova como um gênero musical que elevava o nível da “música popular” brasileira. A revista, conscientemente ou não, estava afirmando equivocadamente que havia uma variante da bossa nova, assim como, Carlos Lyra era um músico que buscava trazer um sentido “nacionalista” em suas canções, algo que sabemos que nunca esteve presente nas suas canções ou nos seus projetos sonoros. Foi algo construído no cotidiano, nas falas, entrevistas, debates. Afirmar que isso pode ser identificado apenas pelas produções musicais, ao tratarmos de Carlos Lyra, é equivocado e podemos dizer que seria um tanto quanto exagerado.

Seja como “sambalanço” ou como bossa nova, estar entre a elevação e a evolução foi o que se buscou dentro do gênero/movimento musical como um todo. O projeto dito “moderno” da bossa nova se justifica muito por esses dois conceitos. Algumas associações podem ser respondidas de modo a perceber que a bossa nova buscou congregar em suas composições diferentes estilos e modos de música possíveis. As canções de Tom Jobim, Newton Mendonça e outros músicos tinham uma aproximação harmônica das músicas dos eruditos da fase moderna da música clássica como Ravel, Debussy, Stravinsk e o brasileiro Villa-Lobos (CAMBRAIA, 2010). Assim, como a bossa nova era representada, dita como uma espécie de “produto do moderno”. Era o acabamento que faltava diante de transformações em outros setores que

seguiram a mesma lógica de estar entre a evolução e a elevação olhando para um “moderno” múltiplo. E tal “moderno”, no tocante ao universo musical, encontraria seu precursor e principal formulador na figura de João Gilberto.

2.2. João Gilberto e a bossa nova: entre o autêntico e o autenticado

Começamos esse tópico tentando demonstrar como em alguns aspectos se torna complexa e paradoxal a análise sobre as representações a respeito da bossa nova, visto que cada conceito ou ideia elaborada em torno do gênero/movimento em muitos casos pode ser plural e de complexa acepção. Pois como mencionamos no início deste capítulo, cada aspecto deve ser analisado de modo cauteloso, sendo criterioso separar elementos que parecem indissociáveis, como também, entender os posicionamentos e interesses dos sujeitos analisados. Se por um lado havia os defensores absolutos da bossa nova tal qual Ronaldo Bôscoli, também havia músicos críticos, ou menos ufanistas como o compositor Newton Mendonça.

Em outubro de 1960, a revista *Radiolândia* publicou uma entrevista com o compositor de “samba de uma nota só” e “desafinado”, ambas em parceria com Tom Jobim, o qual pouco holofote tinha sobre sua figura. O que queremos destacar dessa entrevista é a clareza com que Newton Mendonça se posicionou sobre o que ele entendia sobre a bossa nova e como ela era apresentada e repercutida. Dizia ele que:

Não chego a dizer que “bossa nova” não exista, mas acho que “o carro passou adiante dos bois”. Existe ainda muito pouco material desse gênero para que se possa classifica-lo e rotulá-lo como “bossa nova”. Tem havido, isso sim, muita cobertura para esse novo estilo [...]. Música como literatura não se transforma de repente. Novos estilos não surgem por acaso, ou da noite para o dia. Tudo é produto de evolução – e, como produto de evolução, tem de ser respeitado. Naturalmente há sempre intrujice, em qualquer terreno, e esta é condenável. Mas não é a ela que me refiro (MENDONÇA in *Radiolândia*, out. 1960, p.23).

Acreditamos existir elementos diversos e de profícuas possibilidades de análises dentro da fala de Newton Mendonça. Por essa razão analisemos por partes: o primeiro ponto a destacar é a percepção crítica, e porque não dizer histórica, do compositor ao perceber que o tempo existente para tanto debate, rótulos e classificações sobre e em torno da bossa nova não era algo positivo. A ânsia pelo novo e a produção desenfreada de conteúdo sobre a bossa nova por parte da imprensa é muito captada pelo músico e compositor. Ele bem compreende o processo musical e as formulações de novos gêneros e manifestações como processual, “não surgindo

por acaso”, portanto, a ideia de ruptura total da bossa nova com o samba, adotada por alguns críticos, é negada de forma incisiva por ele.

Um segundo ponto a destacar é que mesmo sendo crítico, não negando a bossa nova enquanto existente e percebendo os exageros sobre a mesma, Newton Mendonça não consegue fugir da conceituação de evolução dada a bossa nova. Ele acaba pontuando que a bossa nova deveria ser respeitada, pois era estilo de “natural evolução”. Não dá para afirmarmos se Newton Mendonça assim compreende a bossa nova por vício de linguagem, repetição dessa ideia por parte de muitos, ou enquanto compositor de músicas que ficaram famosas no mundo todo, entendia que ele também era responsável por essa “evolução da música popular”.

E um último ponto a respeito da entrevista fica a cargo do que norteia mais fortemente nosso debate no momento, o que seja a compreensão de autenticidade, falsidade, “intrujice” em torno da bossa nova. Não apenas Newton Mendonça, mas vários outros sujeitos que falaram da bossa nova criticando-a positivamente ou negativamente, preocupou-se em demasia com o fato de haver “intrusos”, músicos os quais eram aproveitadores ou não autênticos bossa novistas e se beneficiaram da “fama” causada pela mera associação possível com o gênero/movimento musical.

Utilizamos Newton Mendonça como ponto de partida nesta discussão, pois foi um dos poucos músicos ligados, de algum modo ao movimento/gênero bossa nova, que não saiu em defesa ufanista e reivindicando sua participação enquanto renovador da “música popular”, mesmo que isso possa ter acontecido indiretamente ou mesmo por outros músicos amigos do próprio compositor. Isso ocorreu não somente por ter fatalmente falecido no mês seguinte da entrevista concedida a revista *Radiolândia*, mas por ser desde os primeiros anos de “explosão” da bossa nova, uma figura discreta e até mesmo desconhecida por boa parte dos músicos e famosos, cariocas ou não, da época. Talvez tenha faltado, em dado momento, mais “Newtons Mendonças” para se posicionarem contra os exageros e reivindicações, por vezes esdrúxulas, daqueles que tentavam empurrar goela abaixo a bossa nova enquanto movimento musical renovador nacional.

O que tivemos, tratando-se de bossa nova e seu entorno, foi uma legião de defensores ou carrascos. Pouca imparcialidade e muitos interesses em jogo. Outro que pouco se preocupou com classificações ou em tirar proveitos maiores com a bossa nova foi o cantor Lúcio Alves. Em entrevista a revista *Radiolândia*, questionado sobre a bossa nova, Alves afirmou:

Isso não existe, como o tal “samba de teleco-teco”. O ritmo é um só: samba. Não vejo porque dividir o samba e dar outro nome aos seus pedaços. Samba-

canção, samba de breque, samba, sempre samba, não importa os instrumentos que o toquem (ALVES in *Radiolândia*, mar. 1960, p.56).

Devemos ressaltar que, também, ignorar as diferenças sonoras e instrumentais próprias de cada variante do samba, não resulta em uma percepção mais eficaz e lúcida. Ao mesmo tempo, vemos em Lúcio Alves a não necessidade de colocar a bossa nova em um pedestal e venerá-la como movimento musical renovador da “música popular”. Tal ação poderia se justificar até mesmo porque muitos quiseram depositar na figura de Lúcio Alves o lugar de legítimo bossa nova ou mesmo velha guarda, uma espécie de precursor do movimento com seu estilo de canto utilizando menos artifícios vocais e prezando por uma interpretação mais *clean*.

Além desses posicionamentos menos ufanistas os quais podemos analisar, há também de se problematizar a própria consciência de classe existente por parte dos músicos e adeptos da bossa nova. Em 1962, o *Jornal do Brasil* cobriu e publicou uma matéria sobre o seminário que ocorreu na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro sobre samba e bossa nova. Seminário esse que ocorreu durante alguns dias e teve como primeira pergunta, após a apresentação da fala de Vinícius de Moraes sobre a qual classe social pertencia os integrantes da bossa nova. Vinícius respondeu que: “À burguesia, é à qual eu pertenço (MORAES in *Jornal do Brasil*, mar. 1962, p.6). E Carlos Lyra em dado momento, na mesma matéria, complementou a ideia de pertencimento à classe média carioca comparando a elite de 30, com Noel Rosa, João de Barro e Almirante, e da bossa nova ao ponto em que diferencia ambas pelo fato de esses músicos terem se aproximado dos compositores “populares”, diferentemente da bossa nova até aquele dado momento. Ratificou, o músico, quando disse que:

A diferença é que eles procuraram conviver com os sambistas mais autênticos e os seus sambas foram, realmente, mais populares. Ao passo que a bossa nova, não. Permaneceu trancada numa redoma, completamente separada do povo” (LYRA in *Jornal do Brasil*, mar. 1962, p.6).

Novamente percebemos essa preocupação com a ideia de autêntico, de aproximação com as camadas ditas populares como forma de legitimação de autenticidade da produção musical. A consciência de classe desses sujeitos era tal que em 1961, Carlos Lyra ao participar da criação do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE) ao lado de nomes como Oduvaldo Viana Filho, Leon Hirszman, Carlos Estevam e Ferreira Gullar, fez parcerias, estrategicamente, com músicos do morro como Zé Keti e João do Rio. Na fase inicial o CPC seria o CCP (Centro de Cultura Popular) o qual foi vetado por Carlos Lyra. A inversão da sigla não foi mero capricho do compositor, ele afirmou:

Eu, Carlos Lyra sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que faço (...) faço Bossa Nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será música do povo (LYRA apud NAPOLITANO, 2010, p.30).

Essa clareza de consciência de classe e de compreensão de pertencimento a qual classe faziam parte esses sujeitos, evidencia da estratégica de representar a bossa nova como música nacional e popular, visto que em outros dados momentos esses mesmos músicos e adeptos negligenciavam essas falas. A contradição em alguns aspectos parecia caminhar lado a lado com esses sujeitos da classe média do Rio de Janeiro. A cantora Ângela Maria, criticando de modo a denegrir o modo de cantar dos bossa novistas, visto que ela era considerada uma cantora de grande extensão e recurso vocal, constatou que “o erro de muitos bons cantores tem sido a adesão à “bossa nova”. Considero que “bossa nova” é uma espécie de pintura moderna: não agrada ao grande público, pois está dirigida apenas para uma determinada camada social” (MARIA in *Revista do Rádio*, 1960, p.26).

Criticando o jeito de cantar bossa nova como modo de defender e reivindicar o canto operístico característico do samba-canção, o qual a cantora Ângela Maria era uma grande portavoza, ela expressa bem e categoricamente o que já estamos problematizando desde o início desse capítulo. Não que o samba-canção também não fosse mais voltado para a classe média, como analisamos em outros momentos, mas a bossa nova fez isso de maneira mais profunda e ficou mais claro mesmo para adeptos ao movimento. A distinção clara entre a bossa nova e o samba-canção, enquanto movimento e reivindicação musical, ficou a cargo dos músicos e adeptos da bossa nova, os quais, diferentemente dos cantores identificados com o samba-canção, não quiseram ou não tentaram inicialmente ocupar um lugar de salvadores ou renovadores da “música popular”.

Não há como não citar a matéria de Miriam de Alencar no *Jornal do Brasil* em que utilizou da fala de Ronaldo Bôscoli como fonte de afirmação da ideia de ser a bossa nova a transmissão direta com o povo tratando-se de música. Numa extensa matéria de página completa com título de “Música moderna só tem um nome: ‘Bossa Nova’”, encontramos debates e informações sobre o que era o movimento, de modo que era apresentada da seguinte forma:

Só quem pode entender a BN são os próprios bossa-novistas, pois ela é segundo Bôscoli: “um estado de espírito” [...]. A bossa nova prefere transmitir ao povo verdades bonitas [...] É cem por cento brasileira [...] Bossa nova é o movimento renovador não só na música, mas em todos os setores (ALENCAR, *Jornal do Brasil*, jan. 1960, p.12).

Esse posicionamento ufanista, e quase que determinista, por parte da jornalista é reforçado pela fala de Ronaldo Bôscoli. O “povo” novamente aparece como público alvo da bossa nova, e a noção de autenticidade, ao afirmar ser a bossa nova “cem por cento brasileira”, é novamente ativada como maneira de afirmar e intentar a consagração de um produto musical dito renovador diante do novo cenário de Brasil, criado pela ascendente classe média urbana e representada pela imprensa.

Se de um lado vamos encontrar jornalistas que veem na bossa nova uma autêntica manifestação musical, por outro, teremos os críticos, os quais, compreenderão a bossa nova como falsidade musical, produto norte-americano travestido de nacional. A questão do autêntico parece se fixar nas falas e nos debates dos representantes e críticos da bossa nova como forma de se chegar no “povo”. Como se o “povo” só fosse dar ouvidos ao que é autêntico, nacional e, naquela conjuntura, “moderno”.

O jornalista José Ramos Tinhorão foi um dos que se utilizou desse debate, quase que antropológico, para atacar os bossa novistas e seus defensores. Em texto publicado no mesmo *Jornal do Brasil*²⁸, também em 1960, Tinhorão criticou categoricamente os bossa novistas afirmando:

Isso explica também, desde logo, a inconsciência da crítica feita pelos representantes da chamada música de bossa anova, ao acusarem de falta de imaginação os compositores dos sambas e marchas tradicionais (depreciativamente chamados de quadrados) pela insistente repetição dos seus temas: a mulata, o barracão, o malandro e o amor contrariado. Mas tal inconsciência também se explica. Ela reside na incapacidade desses pseudo-compositores populares e semicultos em compreender que o complexo social é que determina o resultado da criação artística e que o compositor analfabeto é tão autêntico ao bater um samba quadrado numa caixa de fósforos, quanto é patente a sua falta de autenticidade ao pretender fazer passar por popular uma música que só reflete, na sua dissonância imitada da música norte-americana, o cosmopolitismo dos seus blue-jeans, dos seus drinks, dos seus hot-dogs, dos seus hobbies e do jazz gravado em long-plays (TINHORÃO, *Jornal do Brasil*, fev. 1960, p.5)

Fica claro na fala de Tinhorão, o descontentamento existente com a noção de autenticidade por parte de músicos e adeptos da bossa nova. Para o jornalista, o samba ao estilo

²⁸ Podemos notar que dentro do mesmo jornal haverá não um editorial unívoco e em direção de uma mesma linha de raciocínio no tocante ao universo musical. Enquanto encontramos o texto da autora Miriam de Alencar defendendo a bossa nova, e pontuando a mesma como autêntica, e como movimento musical renovador, encontramos no mesmo jornal o texto de Tinhorão, o qual segue uma linha completamente divergente da jornalista. Portanto, é nessa linha de raciocínio que demonstramos a complexidade de trabalhar com a imprensa, assim como, fazer notar o caráter paradoxal e dicotômico existente a respeito da bossa nova.

bossa nova não conseguiu refletir uma realidade musical autêntica e nacional, de modo a compreender o cosmopolitismo, ou hibridismo, como algo negativo na configuração sonora da bossa nova. Assim, de um lado, tínhamos na imprensa um grupo de jornalistas os quais, a exemplo de Miriam de Alencar, viam na bossa nova um gênero/movimento musical autêntico e renovador. De outro lado, tínhamos os jornalistas os quais, a exemplo de Tinhorão, viam na bossa nova o afastamento definitivo do samba das “camadas populares” atingindo seu ápice na bossa nova.

Estamos problematizando uma conjuntura brasileira em que se buscava e se discutia um “autêntico” não somente no campo musical. Claro que em outros contextos históricos o debate sobre nacionalismo e autenticidade existiu, mas, num momento em que temos a relação entre cultura e política se expressando como complementaridade, por termos no Brasil um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente, tudo parece mais complexo, e por vezes, contraditório do que o poderíamos imaginar (ORTIZ, 2006a, p.164).

Na mesma perspectiva de José Ramos Tinhorão, e com o mesmo tom crítico, para não analisarmos apenas nos jornalistas, um músico ligado ao gênero/movimento, o baterista Hélcio Milito, em entrevista à *Radiolândia*, é questionado sobre o que pensa da bossa nova, e a define como “vigarice completa. Não é autêntico. Não é brasileiro. Tampouco quero dizer que samba autêntico é o que tem ÔÔÔ, como os de Ari Barroso” (MILITO in *Radiolândia*, out. 1960, p.33). É por esse caminho que podemos identificar outro plano a certo ponto paradoxal em torno da bossa nova. Há que se atentar para o fato que mesmo com essa postura crítica, negativa a bossa nova, Hélcio Milito tocou com inúmeros músicos da bossa nova e em vários momentos e por muitos especialistas ficou conhecido como um baterista bossa nova, criticou severamente a “autenticidade” da bossa nova. Outros músicos e críticos seguiram a mesma linha do baterista, mas sempre criando ressalvas em torno da figura de João Gilberto.

O baiano bossa nova, como era também chamado João Gilberto, conseguiu, conscientemente ou não (não há como expressar com precisão), criar uma espécie de redoma protetora para si no tocante ao fato de ser a sua produção musical autêntica ou não. Obviamente que houve inúmeras críticas em torno do seu modo de cantar anasalado e baixinho, assim como a inserção, excessiva para alguns, de síncopas²⁹ e acordes nas interpretações e leituras de sambas conhecidos pelo grande público, se assim podemos chamar. Porém, mesmo com tantas críticas negativas enquanto músico e até mesmo enquanto sujeito, visto que ele era considerado

²⁹ Acentuação rítmica de um chamado “tempo fraco”, ou parte fraca de um tempo o qual se prolonga até o “tempo forte”, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Essa acentuação do chamado tempo fraco foi e é uma das marcas sonoras da bossa nova, principalmente se tratando do violão de João Gilberto.

um sujeito ora excêntrico, ora louco por determinadas maneiras de se comportar, João Gilberto acabou conseguindo uma legião de fãs os quais o defendia ferozmente.

Um dos defensores ávidos do baiano bossa nova foi Eduardo Vivacqua, jornalista que publicou várias matérias a respeito de João Gilberto no *Correio da Manhã*. Para elucidar um pouco dessa quase devoção por parte de alguns jornalistas para com a figura de João Gilberto, utilizamos aqui duas matérias de Vivacqua. A primeira é um tanto quanto mais explícita a visão dele entendendo João Gilberto como o músico de especiais recursos técnicos, escreveu ele:

João Gilberto, ao surgir no cenário musical brasileiro, causou, logo de cara, um reboiço muito grande [...]. Cantando sambas em bossa nova. Que tomou conta da cidade [...]. Artistas que de há muito se encontravam em decadência iniciaram “onda” contra o rapaz e o grupo da chamada bossa nova. A onda contra o grupo foi feita por um determinado número de compositores que jamais saíram da mediocridade [...]. O certo é que a “bossa nova” tomou o seu lugar definitivo na música brasileira (VIVACQUA, *Correio da Manhã*, jul. 1960, p.5)

Além de apresentar João Gilberto como músico que causou “reboiço” na cidade do Rio de Janeiro e menciona um novo modo de executar samba ao cantar e tocar, o jornalista perceptivelmente sai em defesa de João Gilberto em assuntos não tratados até mesmo pelo próprio baiano. Vivacqua além de fazer propaganda explícita e provavelmente sem receber nada em troca do músico, atacou os críticos da bossa nova e do músico. Ao afirmar que as críticas feitas a João Gilberto foram feitas por “compositores que jamais saíram da mediocridade” mostra um pouco desse panorama de torcida organizada em torno da “música popular”.

Obviamente que a bossa nova não disputava seu lugar de destaque apenas com o sambacação. Havia nesse cenário o mercado internacional, os sambas de carnaval, a jovem guarda encabeçada por Roberto Carlos, e até mesmo o forró nordestino que possuía seus ouvintes cativos, em sua grande maioria nordestinos emigrantes no Rio de Janeiro. Mas, a imprensa pautou-se muito mais nesse “duelo” existente entre, naquele momento, a “bossa velha” e a “bossa nova” de modo que muitas dessas disputas de representações eram iniciadas pela própria imprensa. Portanto, mesmo a bossa nova duelando as audiências dos jovens nos programas televisivos e nas gravadoras de discos com a jovem guarda, que recebia muito mais atenção e destaque, a imprensa construiu seu público e debate pela disputa e pela dicotomia: ou o músico era bossa nova e desafinado ou era “bossa velha” quadrado.

A segunda menção a qual destacamos do jornalista Eduardo Vivacqua a respeito de João Gilberto foi de modo mais discreto, porém, na mesma linha de propaganda quase que gratuita. Um mês antes da matéria citada anteriormente, em maio de 1960, escreveu sobre a tríade

Copacabana, a noite e o violão, em texto quase que poético e enaltecendo a cidade do Rio de Janeiro como berço privilegiado da boemia por ter esses três elementos. Vivacqua ao pontuar sobre o violão faz questão de colocar uma fotografia de João Gilberto como modo de referendar o baiano, como uma espécie de representante maior desse instrumento naquele momento.

Enquanto que ao lado do texto sobre Copacabana havia uma fotografia da própria praia e ao lado do texto da “noite” havia uma fotografia de uma dada rua noturna do Rio de Janeiro. Ao lado do texto sobre o violão se encontrava a imagem logo abaixo. Importante notar que o jornalista não solicitou a gráfica do jornal para colocar uma foto de um dado grupo de bossa nova, ou um violão aleatório e o isolado de algum modo. Ele fez uma associação direta entre o violão e o violonista João Gilberto. Em dado momento do texto ele afirmou que: “*violão é, antes de tudo, o amigo número um do samba de Francisco Alves, Caymmi e Sílvia Caldas a João Gilberto, o autêntico valor dos rumos atuais de nossa música*” (VIVACQUIA, *Correio da Manhã*, mai. 1960, p.7)



Figura 07: João Gilberto (*Correio da Manhã* – 1960)

A intenção do jornalista Eduardo Vivacqua se tornou evidente ao fazermos essa problematização e perceber como a associação montada entre o violão e João Gilberto, criou esse cenário de interdependência e existência complementar entre o músico e o seu instrumento enquanto símbolo de trabalho. Não apenas por essa fotografia, mas por todo um projeto estratégico, pensar em violão e bossa nova, era pensar quase que automaticamente em João Gilberto. As harmonias criadas pelos compositores da bossa nova e executadas ao violão do

baiano trouxeram sobre sua figura uma espécie de culto que foi superando as barreiras do tempo. Na gravação do seu primeiro LP (Chega de Saudade – Odeon), o texto da contracapa escrito por Tom Jobim nos evidencia toda essa projeção criada em torno do cantor e violonista. O texto dizia o seguinte:

João Gilberto é um baiano “bossa nova” de vinte e seis anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores [...] Nos arranjos contidos nesse “long-playing” Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade (JOBIM apud HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p. 67).

No texto da contracapa, Tom Jobim apelou por uma “sensibilidade do povo”, como meio de fazer aceitar a sonoridade bossa nova e a “pouca voz” de João Gilberto. Ele pontuou que o baiano não “subestima a sensibilidade do povo” como forma de justificar o modo pelo qual o samba era executado ao estilo bossa nova. As ideias de “pureza”, “autenticidade” e até mesmo “linguagem comercial” estão presentes de modo a ratificar o lugar de “música popular” quando tratamos de bossa nova e que por trás de toda essa “autenticidade” e aproximação entre o “moderno” e o “popular” estaria João Gilberto. Mesmo com essa compreensão, muito se tentou excluir sobre o músico qualquer responsabilidade em torno das polêmicas que envolviam a bossa nova.

Caracterizando-o como excêntrico, ou louco, criou-se uma espécie de bolha de proteção em torno de João Gilberto, o qual sempre fez questão de fugir ou não responder diretamente às perguntas feitas a ele sobre o que significava a bossa nova dentro daquela conjuntura, e como ele a entendia enquanto movimento renovador ou autêntico. Assim como mais se comentou sobre bossa nova do que se executou, pelo menos no Brasil, mais se ouviu e se leu sobre João Gilberto, do que se ouviu e se leu palavras do próprio João Gilberto. Em matéria publicada na *Revista do Rádio* em 1960, sobre o começo de sua carreira e o apresentando ao público leitor, escreveu a revista que:

Bem poucos cantores possuem uma vida tão acidentada como a de João Gilberto. O jovem de Limoeiro (Bahia)³⁰, que hoje revoluciona a nossa música

³⁰ João Gilberto é de Juazeiro (Bahia), não de Limoeiro como escreve a revista.

popular com sua “bossa nova”, é bem diferente daquilo que muitos imaginam. Atrás do homem sisudo, sem despertar a muitos grandes simpatias, está um caráter forte, moldado pelo sofrimento passado à procura de um ideal: o direito de cantar (*Revista do Rádio*, 1960, p.12)

O fato de escrever que o ideal de João Gilberto era “o direito de cantar”, como se esse fosse o único e “mais puro” interesse do músico, não revelou os interesses daqueles que escreviam sobre João Gilberto. Esse posicionamento mascara as intenções de projeto musical existente pelo próprio músico e seus defensores. Tentou-se com isso separar João Gilberto dos músicos do samba-canção de modo que a crítica sobre a “fossa” estava para além de um tema musical. A crítica estava inserida num panorama em que precisávamos de um projeto musical que tivesse um propósito em defesa de um “nacionalismo” e um “ideal” de libertação da “música popular”. Por mais que a matéria expresse que o “ideal” de João Gilberto seria o de apenas cantar, estrategicamente esconde-se aí o interesse intrínseco de um projeto renovador da bossa nova buscando eximir de qualquer comprometimento o músico João Gilberto.

Não intentamos eximir João Gilberto desse contexto e disputas por representações existentes na imprensa, nem tampouco criticá-lo de modo a percebê-lo como um estrategista. Construir posicionamentos e reflexões sobre o sujeito João Gilberto não tornará nossa análise problemática. Porém, intentamos discutir o modo como a imprensa, enquanto espaço dicotômico como forma de fomentar a discussão a respeito da bossa nova tratou o baiano João Gilberto de modo diferente de outros músicos e adeptos da bossa nova. O certo era que, em dados momentos, se portava de modo alheio a todo o debate sobre o que seria autêntico ou não naquele momento no tocante ao universo musical.

Difícil saber se toda essa defesa feita a João Gilberto acontecia por ele ser nordestino, e disso vê-lo como “autêntico” e “popular”, e considerado “excêntrico”, por dar poucas entrevistas, ou por trazer um estilo único de executar samba ao violão. O que constatamos é que João Gilberto transitou de modo único entre o autêntico e o autenticado. Não somente foi considerado, até por críticos fervorosos da bossa nova, como o único autêntico em meio a tanta “vigarice”, como foi reforçada sobre sua figura todo um culto que se processou durante longos anos mesmo após o “êxodo” dos bossa novistas, os quais a partir de 1962, passaram a fazer apresentações no exterior de modo mais contundente e frequente.

Nossa problematização repousa, para além do que apresentamos e analisamos até o presente momento, em compreender como conceitos como “popular”, “autêntico”, “nacional” criaram, ou foram criados sobre eles, debates e posicionamentos dicotômicos de modo a compreender o espaço musical trazendo análises e discussões as quais, até aquele momento não

havam na imprensa. Foi toda a representação sobre a bossa nova, negando-a ou aceitando-a que tornou possível um tipo de discussão até então ausente no campo musical. Ela foi e é “portadora de uma complexidade que vai além do choque linear entre “arcaico” e “moderno”, “bom” e “mau gosto”, “popular” e “erudito”, dicotomias que muitas vezes têm empobrecido as análises (NAPOLITANO, 2005, p.63-64). E assim, mais do que posicionar se ela foi isso ou aquilo, vemos a necessidade de perceber como a imprensa representou esse gênero/movimento buscando sempre a evidência não importando a que preço.

CAPÍTULO III

BOSSA NOVA NO *CARNEGIE HALL*: PROPAGANDA E IDENTIDADE NACIONAL EM DEBATE

No dia 21 novembro de 1962, a bossa nova – por meio de seus músicos – realizou um show na conceituada casa de concertos e apresentações, intitulada *Carnegie Hall*, localizada em Nova York. Esse evento causou na imprensa carioca grande movimentação e debates em torno do que significava, para o Brasil e sua “música popular”, a dada apresentação de um gênero musical dito brasileiro, em uma das casas de espetáculos mais conhecidas e renomadas no mundo. Foi ora tida e dita como grande fiasco, ora como grande sucesso e meio de divulgação da música brasileira para o exterior. O evento no *Carnegie Hall* fez crescer e fomentar na imprensa carioca, uma série de debates em torno da ideia de ser a bossa nova a música que representaria a identidade nacional e a propaganda brasileira no exterior.

Ao longo deste terceiro momento, analisamos como em torno da bossa nova esteve presente – assim como em outros temas e movimentos artísticos – a questão do nacionalismo, da identidade nacional e da propaganda nacional para o exterior. Essas reflexões a respeito do que era *ser* nacional, ou o que era *ser* “nacionalóide”, ou mesmo o que representava a cultura nacional, não são exclusividades do gênero/movimento bossa nova ou do período pelo qual ela passou a se consolidar – ou ao menos tentar – no cenário musical brasileiro e estrangeiro.

O debate sobre identidade nacional não é algo exclusivo de uma dada temporalidade, portanto, é de complexa datação, e tampouco as investigações e ações em torno de uma busca de identidade nacional por parte de um determinado grupo artístico são próprias ao Brasil. Os projetos de nacionalidades são múltiplos e de diferentes períodos históricos. Basta nos debruçarmos sobre as produções acadêmicas de dissertações e teses sobre questões de identidade e projetos nacionais por grupos artísticos, políticos, de letrados ou não, proletários, burgueses e em distintas temporalidades.

Um exemplo singular no qual podemos traçar um certo paralelo com a bossa nova fica a cargo do trabalho do Roberto Ventura que em seu texto intitulado “*Estilo Tropical*” (1991) no qual é analisado como o nacionalismo se expressou, por meio do campo literário, dentro do século XIX, a partir do trabalho crítico de nomes como Sílvio Romero, Araripe Júnior e como esses intelectuais visam explorar uma ideia de identidade brasileira. Nos esclarece que:

Introduziu-se, na literatura e na crítica brasileira, uma visão exótica ou um olhar de fora, que trouxe uma imagem *negativa* da sociedade e da cultura

local, expressa na oscilação entre ufanismo e cosmopolitismo, na tensão entre a ideologia civilizatória e o projeto nacionalista (VENTURA, 1991, p.41).

Movimento similar ocorreu no final na década de 1950, onde houve um forte componente norte-americano de influência sobre o Brasil em diferentes âmbitos e a bossa nova se configurou como elemento consequente. Compreensões de ufanismo e cosmopolitismo também estiveram presentes nos debates na imprensa a respeito da bossa nova e da sua inserção no mercado fonográfico norte-americano. A preocupação com o projeto nacionalista passou também a englobar a bossa nova e criou na imprensa, principalmente após o show do *Carnegie Hall*, um ambiente de efervescência discursiva a respeito de ser a bossa nova a “grande divulgadora” da “música popular” brasileira no exterior.

Antes de adentrarmos nos debates criados em torno do show no *Carnegie Hall* e como a imprensa representou a bossa nova e fomentação dela ser ou não, um gênero/movimento musical propaganda nacional no exterior. Vamos problematizar como a ideia de identidade nacional era compreendida por alguns grupos e como foi se constituindo a aproximação entre o jazz norte-americano e a bossa nova brasileira. Por conseguinte, analisaremos como a partir dos eventos de 1962, toda uma conjuntura de acontecimentos entre ufanismo e cosmopolitismo estiveram presentes para além da imprensa carioca brasileira.

3.1 A bossa nova e a identidade nacional: para além da influência do jazz

Em momentos anteriores deste estudo, fizemos algumas análises sobre como o jazz, enquanto produto fonográfico norte-americano, foi consumido por grande parte dos músicos da bossa nova. Um rico número de discos circulava entre os jovens músicos da Zona Sul carioca, que aprendiam com grande dedicação e admiração os arranjos e nuances sonoras dos músicos norte-americanos (CASTRO, 1990). Samba e jazz se mesclaram em único gênero e fizeram com que um turbilhão de opiniões posicionasse a bossa nova de modo dicotômico entre uma produção musical autenticamente brasileira e uma produção musical “nacionalóide”, tida como mero produto musical para agradar os ouvidos estrangeiros.

Se produto para agradar estrangeiro ou se autêntica música brasileira, não é o que almejamos identificar ou concluir. Mas, compreender como a bossa nova na imprensa foi representada dentro de um panorama mais amplo de discussões em que projetos de nacionalidade e autenticidade faziam parte de uma conjuntura de experiências e reflexões onde se buscava identificar, como em outros momentos da nossa história, o que era ser brasileiro e

qual seria a identidade nacional naquele momento. Ao passo em que uma forte influência estrangeira compõe e interfere diretamente na construção dessa busca de identidade nacional – principalmente por parte da classe média carioca consumista de produtos e da cultura norte-americana.

O Brasil e principalmente os grandes centros urbanos a partir da década de 1950, sofreu inúmeras transformações. No caso do Rio de Janeiro, houve um crescimento acelerado e vertical na Zona Sul da cidade com a construção de novos edifícios. A valorização dessa área iniciou principalmente pela busca e investimento imobiliário. Boa parte da população carioca gostaria de viver à beira-mar num confortável e elegante edifício. A cidade cresceu com os grandes prédios, mais e mais casas foram construídas perto das praias, e o consumo e busca por esses espaços crescem junto. Paralelo a isso, houve uma proliferação de casas noturnas. Bares, restaurantes, casas de shows passaram a fazer parte do cotidiano noturno das grandes cidades.

Para muitos músicos, esses espaços serviram como uma saída para se manterem na profissão. Em 1946, o então presidente Eurico Gaspar Dutra, decretou o fechamento dos cassinos fazendo com que músicos que tocavam em orquestras e outros que eram *crooners*³¹ ficassem desempregados (CASTRO, 2015). O conservadorismo do governo Dutra foi bastante criticado na época, principalmente por artistas que viviam das apresentações nos cassinos. Como caminho de saída, os músicos buscaram empregos nas gravadoras de discos, nas rádios e nas casas noturnas – também chamadas de “infernhinhos”. *Black Horse, Drink, Tudo Azul, Zum Zum, Little Club, Bottle's Bar* são exemplos dos “infernhinhos” que faziam parte da noite carioca dos anos de 1950 (MELLO, 2008).

A grande maioria desses bares possuía uma estrutura física pensada para apresentações mais intimistas. Ornamentação feita com poucas mesas, uma iluminação não extravagante, palcos montados para pequenos grupos musicais faziam das casas noturnas espaços de muita agitação, mas sem aglomerações. Grupos musicais dos mais diversos apresentavam-se nesses ambientes. O que nos cabe ratificar é a infinidade de grupos de jazz que havia e que tocavam nos “infernhinhos”. A música norte-americana influenciou o Brasil também pelo jazz. Os trios com contrabaixo, piano e bateria eram quase que obrigatórios nos bares das noites cariocas. Os grupos de jazz dos Estados Unidos foram consumidos pelos músicos brasileiros aos montes através dos discos, das rádios e do cinema.

Os músicos no Rio de Janeiro podiam tocar chorinhos, sambas, sambas-canções e outros diversos gêneros musicais nos bares noturnos, mas àquele que não soubesse tocar os clássicos

³¹ Cantores de grupos vocais.

do jazz comprometeria seu trabalho em bares que tinha esse gênero como música quase que obrigatória. Na maioria dos “inferninhos” se tocava principalmente os clássicos sambas-canções da época, mas havia casos particulares em que o tripé típico da música jazzística – baixo/piano/bateria ou piano/bateria/saxofone ou ainda piano/guitarra/bateria – era o consumido e exigido pelos donos dos estabelecimentos e clientes exigentes.

O jazz que no Brasil passou a ser consumido por esses espaços e pela indústria fonográfica já sofrera inúmeras transformações ao longo de sua história. Enquanto gênero musical surgiu no início do século XX a partir da fusão de outros elementos e tipos de músicas. Segundo Hobsbawm (2014), o jazz se divide em três períodos/fases: antigo (1917-1929) médio (1929-1940) e moderno (1940 em diante). O período antigo dos estilos “New Orleans”, “Chicago”, “Nova York” é uma música de pequenos grupos de improvisação. O período médio é mais voltado para as orquestras comerciais maiores, com os chamados *virtuosos*³², sendo assim uma música mais arranjada. E o período moderno faz do jazz uma música que volta às improvisações e os pequenos conjuntos. Esse período moderno é o responsável por “parte da qual vem se tornando cada vez mais uma forma híbrida, entre o jazz e a música clássica (cool)” (HOBSBAWM, 2014, p.102). É justamente esse período do jazz que influenciou diretamente a bossa nova.

As influências do jazz, assim como em boa parte da música popular americana são advindas da música africana. O *ragtime*³³ e o *blues*³⁴ são gêneros musicais diretamente influenciadores desse estilo que ao longo dos anos teve uma produção tanto por negros quanto por brancos norte-americanos. O jazz é um estilo musical marcado pela hibridização e pela multiplicidade. Nele teremos inúmeras formas de composição, de arranjos musicais, e principalmente, inúmeras formas de execução marcadas pelo virtuosismo, isso porque:

O jazz não é simplesmente música improvisada ou não escrita. Porém, em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos, e muito provavelmente em suas improvisações efetivas – e é preciso que haja espaços para improvisações (HOBSBAWM, 2014, p.53).

³² Artistas que conseguiam alto nível de execução do seu instrumento e que tinham destaque nos grupos de jazz ao tocarem com improvisos.

³³ Música surgida no fim do século XIX na Luisiana no Sul dos EUA tendo como característica uma espécie de versão negra bastante sincopada (variações rítmicas) da música de piano europeia de salão.

³⁴ Música folclórica norte-americana que inicialmente era apenas cantada, depois passou a ser instrumental. Também criada pelos negros do Sul dos Estados Unidos no século XIX. Contém basicamente 12 compassos divididos em três sequências de quatro compassos.

Hobsbawm nos atenta para o fato de que o jazz é uma música em que o músico é o grande destaque da canção, é ele quem dá os sentidos possíveis a ela. Isso porque o jazz é essencialmente um estilo dotado de improvisos. A grande vida desse gênero musical se encontra nos seus músicos, por mais que as composições sejam importantes, é no virtuosismo individual que está a sua plenitude, a improvisação é a palavra-chave. Disso, deve ser sabido que raríssimas vezes uma canção será executada da mesma forma por dois distintos grupos de jazz, isso acontecendo será notadamente um plágio, uma imitação. Sobre uma canção, cada grupo, músico fará improvisações pessoais sobre ela. A canção terá o autor e o seu coautor: o músico e a música, respectivamente.

Assim, como em boa parte dos gêneros musicais influenciados pela música africana, a utilização peculiar e exploração de sonoridades é uma marca jazzística. Os músicos de jazz diferentemente dos eruditos apropriam-se não só de sons “limpos” para a execução musical, a “sujeira” também faz parte da composição sonora, a busca de um som peculiar, diferente é característico. Não há padrões rítmicos, como também não há padrões melódicos.

Não nos aprofundaremos sobre o assunto até mesmo porque não é a proposta norteadora do presente estudo. No entanto, esse breve resumo sobre o jazz, é importante para entendermos como esse gênero musical sofreu inúmeras transformações ao longo dos anos, e que principalmente sua fase moderna foi a responsável por influenciar diversos músicos brasileiros. Cantores, instrumentistas e produtores tinham no jazz uma grande fonte de conhecimento musical e cultural. É a partir da linha jazzística que vão surgir dois dos grandes responsáveis pela implementação da “música popular” dos EUA na música urbana brasileira, são eles: Dick Farney e Johnny Alf.

Os “inferninhos” mencionados foram parte complementar da história da bossa nova e da vida de vários músicos, inclusive Johnny Alf. Isso porque, ele foi um músico que tocou em várias dessas casas noturnas tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. É no bar do Hotel Plaza no Rio de Janeiro que a bossa nova começou a dar seus primeiros sinais de existência. Por volta de 1954 e 1955, vários músicos como João Gilberto, o baterista Milton Banana, as cantoras Dolores Duran, Sylvia Telles, os músicos Carlos Lyra, Roberto Menescal, Luiz Eça, Tom Jobim iam ver as apresentações de Alf no bar do Hotel. Era um momento de descontração e troca de experiências entre os músicos, sendo um espaço mais dos músicos do que de leigos. Por diversas vezes o bar, por estar pouco movimentado, era fechado, ficando somente os músicos e amigos que faziam questão de ouvir Alf como também de dar canjas (pequenas participações) (MELLO, 2008). O repertório ia de música norte-americana ao que depois seria concebido como samba *moderno*: “Rapaz de bem” (Johnny Alf), “É só olhar” (Johnny Alf),

“Uma loira” (Hervê Cordovil, gravada por Dick Farney) eram algumas das músicas tocadas. Sobre as canjas e como eram as experiências no Plaza, o baterista Milton Banana diz que:

Todas as noites tinha aquele negócio das canjas no Plaza. Eu ia nas minhas meia hora de descanso do Drink. Era só atravessar a rua. Lá não tinha negócio comercial. Os músicos tocavam o que quisessem, à vontade, a batida da bateria era diferente da batida para dançar. Aquilo vinha da gente, a gente fazia um som sem muito barulho, tudo “piano” (BANANA *apud* MELLO, 2008, p.20).

A música tocada no Plaza por Johnny Alf e pelos músicos ouvintes os quais também tocavam nessas ocasiões, bebia da fonte do jazz norte-americano, mais especificamente o cool jazz. Naquele momento não se tinha a conceituação de que aquilo era bossa nova, e de fato não era. Mas, o que podemos entender é que nesse ambiente e em outros espaços já se firmava um laboratório para surgir o que depois movimentaria toda a história em torno do gênero/movimento bossa nova. Ainda sobre as noites do Plaza, é válido destacar a fala de Calos Lyra:

Foi ali que muita gente se conheceu. Sylvinha Telles, que nesse tempo era namorada de João Gilberto, e a primeira geração do que seria chamado futuramente de Bossa Nova, já estava ali sentada, aprendendo, ouvindo e se comunicando com aqueles caras. Sobretudo ouvindo e aprendendo. A gente começou a se concentrar num pequeno núcleo de pessoas que faziam um intercâmbio musical, e o grande guru até essa época era Johnny Alf, que era pianista (LYRA *apud*, MELLO, 2008, p.21).

Sylvia Telles, ou mesmo Sylvinha Telles, teve papel importante na história da bossa nova. Telles viu e ouviu toda aquela movimentação do Plaza, e como afirmou Lyra: ouviu e aprendeu. É ela quem anos mais tarde vai fazer parte do primeiro show promovido pela bossa nova já com todo o amadurecimento e solidez possível. O que nos faz dar destaque no presente momento a essa cantora, é que foi a partir da gravação de um disco seu que ocasionou o primeiro sinal do que viria a se tornar bossa nova, além das gravações de Farney e Alf. Em 1956, Telles gravou pela Odeon um disco de 78 rotações com “Foi a noite” (Tom Jobim, Newton Mendonça), de um lado, e “Menina” (Carlos Lyra), do outro.

O que deve ser entendido é que a canção de Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça já prenunciava o que viria futuramente. “Foi a noite” era uma canção que já se mostrava bastante diferente do habitual para os anos de 1950, não pela sua letra, mas sim, pela forma como era cantada por Sylvinha Telles e como foi montado todo o arranjo. Analisemos a letra da referida canção:

Foi a noite (Tom Jobim - Newton Mendonça)
1956

Foi a noite, foi o mar eu sei
Foi a lua que me fez pensar
Que você me queria outra vez
E que ainda gostava de mim
Ilusão, eu bebi talvez
Foi amor por você bem sei
A saudade aumenta com a distância
E a ilusão é feita de esperança
Foi a noite
Foi o mar eu sei
Foi você³⁵

A letra da canção em nada se diferenciava do habitual para a época, ela nos transparece toda a tristeza de um eu-lírico que sofre pelo abandono da mulher ou homem amado (a), que se sente usado e mesmo assim sofre com saudade daquele (a) que o (a) abandonou. Uma letra habitual para um período que tinha a chamada “dor de cotovelo” como marca maior nas composições como analisamos em momentos anteriores. O destaque aqui fica a cargo de toda a estruturação musical dessa canção. Jobim e Mendonça foram “previsíveis” e “comuns” na escrita da letra da canção, mas completamente inovadores nos arranjos e nas estruturas harmônicas.

Nos anos de 1940, e início da década de 1950, Aloysio de Oliveira era arranjador e líder do conjunto musical: “Bando da Lua”. Grupo que acompanhou Carmem Miranda nos Estados Unidos por longo tempo. Oliveira também trabalhou com Walt Disney nas produções de animações que eram vistas pelos brasileiros. Ele fazia arranjos musicais e dublagens de vários desenhos que passavam nas telas do cinema brasileiro. O fato é que exatamente em 1956, Oliveira volta ao Brasil e se torna produtor artístico da Odeon. Foi ele quem acompanhou todo o processo de gravação do 78 r.p.m de Sylvinha Telles naquele mesmo ano. Já ali percebia que algo novo estava sendo feito por jovens compositores brasileiros. A sua surpresa foi tamanha que ele mesmo não conseguia definir que estilo de música era “Foi a noite”. Afirma o seguinte:

Não era samba, não era samba-canção, canção também não era (...). Tinha uma estrutura melódica e harmônica diferente das coisas da época. (...) Eu senti isso com a música do Tom, essa evolução para uma coisa diferente. Tanto que na hora de lançar o disco a gente tinha que escrever “bolero”,

³⁵ Retirado de: HOMEM, Wagner. OLIVEIRA, Luiz Roberto. *História de canções: Tom Jobim*. – São Paulo: Leya, 2012, p.48.

“samba”, “marcha”. (...) Eu mandei não botar nada (...) tal o impacto (OLIVEIRA apud HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p.48-49).

Mesmo com a recomendação de Aloysio de Oliveira, a música ficou classificada como samba-canção, provavelmente por parecer bastante, no entanto, não era. Os arranjos eram diferentes para ser um samba-canção. Sylvinha Telles em dados momentos adiantava-se na letra à melodia da canção, dando um andamento diferente. Os arranjos de cordas eram tocados de um jeito peculiar, de modo que as frases melódicas se cruzavam e não seguiam uma sonoridade “pesada” como de costume. O andamento da canção marcado pela bateria era bem mais suave do que na maioria dos sambas-canções da época. Sem contar com o piano que em dados momentos fazia variações rítmicas. Toda a formulação musical de “Foi a noite” transparece, ao lado de outras canções, o que significava um samba tido como moderno naquela época.

Sobre “Foi a noite” e outras canções compostas no período antes da bossa nova, Vinícius de Moraes dizia que “já achava algo diferente naquele som. Aquilo talvez esteja nas raízes da Bossa Nova, como a música de Johnny Alf, as coisas que o Dick Farney cantava, a interpretação de Lúcio Alves. Já havia esses prenúncios do que iria acontecer depois” (MORAES *apud* MELLO, 2008, p. 17). Portanto, podemos começar a observar que a bossa nova não irá surgir de forma repentina, que um único disco foi o responsável pelo seu surgimento. Muito pelo contrário, foi através desses processos históricos, de várias músicas e profissionais que faziam samba de um jeito “moderno” para a época que chegamos à canções como “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, “Chega de Saudade”, entre outras canções e discos que são marcas registradas da bossa nova.

A influência do jazz na música brasileira e, mais precisamente no chamado samba-canção, antecede ao gênero/movimento bossa nova. E a própria inserção da música brasileira no exterior não foi algo exclusivo da bossa nova. Porém, há nela um componente diferencial que é a presença de um gênero musical brasileiro ouvido no exterior. Não apenas um cantor ou canção, mas um projeto musical a certo ponto desenvolvido e apresentando uma sonoridade muito particular ao músico brasileiro, além da divulgação de mais de um profissional da música e de diferentes áreas: cantores, bateristas, pianistas, violonistas.

Desde meados dos anos 40, a dita “música popular” com a difusão do rádio, do cinema e dos discos ganhou um destaque nas artes em grande parte do mundo. De acordo com Vinci de Moraes:

Porém, na maioria das vezes, tratou-se de uma música determinada pelas necessidades e gostos norte-americanos, transformada geralmente em algo ‘pitoresco’ e ‘exótico’ (fenômeno que ocorreu, por exemplo, em quase todos

os gêneros musicais latinos que ‘explodiram’ nos EUA) (MORAES, 2000, p.217).

Vinci de Moraes nos atenta para o fato de que o crescimento da difusão e produção musical no mundo e principalmente na América se constituiu em grande escala atendendo aos gostos e necessidades dos norte-americanos. De modo que a música americana – mais especificamente a latino-americana – em muitos casos foi vista pelos Estados Unidos e Europa até a primeira metade do século XIX, como uma música exótica, em que não se compreendia, sendo assim caricaturada. Um significativo exemplo se encontra na figura da cantora Carmem Miranda a qual foi a artista que mais sucesso e prestígio alcançou na indústria do entretenimento dos Estados Unidos. Porém, para tal prestígio, teve sua carreira marcada pelas bananas, maçãs e uma dezena de outras frutas carregadas na cabeça durante suas apresentações.

O destaque maior na música de Carmem Miranda, e por assim dizer, na “música popular” brasileira, não se encontrava nas suas qualidades técnicas, mas nos seus acessórios e apetrechos nada convencionais. Vestidos ousados, joias aos montes e um capacete cheio de frutas é o que se tinha como a identidade do samba e da “música popular” brasileira no exterior. Musicalmente, segundo Aloysio de Oliveira – que foi músico de Carmem Miranda por mais de 10 anos com o grupo *Bando da Lua* – antes era difícil um norte-americano entender nossa música, porque o samba tinha o tempo forte onde o jazz tinha o tempo fraco (OLIVEIRA *apud* CHEDIAK, 2009). Atentamos para o fato de que não só musicalmente existia uma estranheza.

Para alguns críticos, a bossa nova deu um grande destaque à música brasileira no cenário mundial. Por outro lado, há os que afirmam que esse destaque se deu da forma mais negativa possível para o Brasil. De modo que ela nada mais foi que uma deturpação do samba e ao mesmo tempo, segundo o jornalista e escritor Ricardo Anísio, não passou de mero “produto de exportação e que as harmonias deixadas por elas deram um novo conceito musical aos iniciantes” (ANÍSIO, 2011, p.48). Bossa nova nessa perspectiva trouxe uma perda de identidade da música popular brasileira, pois seria um jazz disfarçado de samba e feita para estrangeiro. Segundo Anísio:

Os grupos rurais de maracatu, as congadas, os rabequeiros e os caipiras como Vieira e Vierinha e João Bá, ou os forrozeiros em sua essência, devem ser itens descartáveis se partimos da premissa de que o importante é exportar, é ser aceito e abençoado pelas nações de primeiro mundo e, principalmente, como se deu com a BN, ser carimbado e aceito pelos povos ditos mais desenvolvidos (ANÍSIO, 2011, p.49).

Para alguns estudiosos e músicos, a bossa nova teve seu total prestígio e respeito por justamente ter sido aceita e bem recepcionada pelos vizinhos norte-americanos e pelo continente europeu, sem contar com boa parte do Extremo Oriente que rapidamente se encantou pelas canções bossa-novistas. Retrato disso é atestado no fato de que em 1993, Tom Jobim afirmou em entrevista que os direitos autorais de “Garota de Ipanema” pertenciam aos japoneses³⁶. No entanto, a discussão deve ser mais abrangente do que o simples fato de a música popular brasileira ser “aceita pelos povos ditos desenvolvidos”.

Há de ser percebida e problematizada uma interlocução entre a música brasileira e música norte-americana. É preciso destacar a mútua influência existente entre os dois gêneros musicais. Em 1959, Sarah Vaughan, Nat “King” Cole e Billy Eckstine³⁷ vieram ao Brasil e conheceram a música brasileira. Já em 1960, estiveram Lena Horne³⁸ e Sammy Davis Jr.³⁹ Horne acrescentou “Bim bom” (1958) ao seu repertório enquanto esteve no Brasil e Davis Jr. foi acompanhado no teatro Record, em São Paulo, pelo baterista Hélcio Milito já como músico do *Tamba Trio*. Além desses, ainda em 1960, o guitarrista Charlie Byrd⁴⁰ “veio, ouviu e levou a Bossa Nova com ele para os Estados Unidos” (CASTRO, 1990, p.318).

No mesmo ano, a gravadora Capitol lançou nos Estados Unidos o LP *Brazil's Brilliant João Gilberto*, que no Brasil vinha a ser *O amor, o sorriso e a flor*. A partir disso, o Departamento de Estado Americano promoveu uma apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com importantes nomes do jazz incluindo Tony Bennett⁴¹. Em 1962, o mesmo Bennett lançou o disco *Bossa Nova* com Herbie Mann⁴², chegando nos dois países e no qual contou com a participação de Tom Jobim nas faixas “Samba de uma nota só” e “Amor em paz”. Em abril de 1962, o produtor musical Creed Taylor lançou o LP *Jazz samba* contendo uma versão instrumental de “Desafinado”, com Charlie Byrd e Stan Getz⁴³, que ultrapassou a marca de um milhão de discos vendidos e permanecendo 70 semanas nas paradas de sucesso (HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p.113-114).

Portanto, em 1962 – ano do show no Carnegie Hall – a bossa nova já era um tipo de musicalidade consumida e produzida também pelos norte-americanos que de algum modo se

³⁶ Entrevista dada ao programa *Roda Viva* da TV Cultura datada de 20 de dezembro de 1993. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/assista-a-integra-da-entrevista-com-tom-jobim-1993->. Acesso em: jan de 2019.

³⁷ Cantor e trompetista norte-americano (1914-1993).

³⁸ Cantora e atriz norte-americana (1917-2010).

³⁹ Cantor, dançarino e ator norte-americano (1925-1990).

⁴⁰ Guitarrista norte-americano que ao longo dos anos ficou bastante associado à bossa nova, já sendo anteriormente um importante nome no jazz estadunidense (1925-1999).

⁴¹ Cantor norte-americano (1926 -)

⁴² Flautista norte-americano (1930-2003).

⁴³ Saxofonista norte-americano (1927-1991).

encantaram com as sonoridades as quais harmonicamente se assemelhavam ao jazz, ao mesmo tempo em que possuíam um andamento rítmico inovador para eles. No exterior, não havia uma descoberta ou retomada de popularidade, mas sim, um crescente ganho de espaço e possibilidades de crescimento para os músicos e adeptos ao gênero. Essa influência mútua era tamanha que em 1961, Carlos Lyra compôs uma música intitulada “Influência do Jazz” de modo a não colocar positivamente a presença da música norte-americana no samba brasileiro.

Para alguns historiadores e críticos “o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (TINHORÃO, 2012, p.36). De acordo com essa perspectiva, a bossa nova estava modificando negativamente o chamado samba de raiz, samba do morro. As linhas harmônicas jazzísticas impressas nas canções bossa-novistas “deturpavam” a verdadeira matriz rítmica do samba. O próprio Carlos Lyra no show do *Carnegie Hall* canta “Influência do Jazz” na qual retrata esse posicionamento crítico em relação ao excesso de jazz no samba brasileiro. Observemos a letra:

Influência do jazz
1961

Pobre samba meu
Foi se misturando, se modernizando
E se perdeu
E o rebolado cadê?
Não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba
Mudou de repente
Influência do jazz
Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo
Não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do jazz
No afro-cubano, vai
Complicando vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso
Vai, sai, cai do balanço
Pobre samba meu
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto pra frente pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da influência do jazz⁴⁴

⁴⁴ Letra retirada de: CHEDIAK, Almir. Songbook: Bossa Nova v.1. - São Paulo: Irmãos Vitale, 2009, p.92.

Em pleno *Carnegie Hall*, Carlos Lyra criticou o excesso de jazz na “música popular” brasileira⁴⁵. Tal música, a partir de então se tornou um aporte sonoro para os contrários à bossa nova. Isso porque, um próprio músico do *movimento* lançou uma canção em que diz que o samba “vai ter que se virar pra poder se livrar da influência do jazz”. Se havia mais samba do que jazz ou mais jazz do que samba na bossa nova, isso é algo que até os dias atuais gera inúmeras discussões e controvérsias. O afirmativo é que os músicos brasileiros se apropriaram de diferentes formas dela, com novas texturas, outras temáticas, outras formas de compor e interpretar as canções.

Em entrevista concedida à R.C.B (Revista Civilização Brasileira), em julho de 1965, o músico Caetano Veloso impressionou a todos com a seguinte afirmação a respeito da música popular brasileira:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. [...] Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez (VELOSO *apud* CAMPOS, 1968, p. 63).

Pouco mais de um ano após essa entrevista, Veloso transformou e se apropriou dessa “linha evolutiva” através do seu tropicalismo. Portanto, ele não apenas indicou como tomou para si a ideia transmitida. Tal noção vista por ele, também foi corroborada por outros artistas como Gilberto Gil o qual sobre os músicos da bossa nova afirmou: “de todos aprendi lições muito grandes, considero quase como mestres meus, sou nada mais nada menos que um prolongamento do trabalho deles” (GIL *apud* MELLO, 2008, p.62-63). Caetano Veloso em outro dado momento expressou que:

Tudo o mais que surgiu depois “bebeu” da Bossa Nova, reproduziu a Bossa Nova, tentou avançar um pouco mais ou tentou contrapor à Bossa Nova repertório de interesses que a Bossa Nova não tinha eleito. Em suma, todo mundo que trabalhou com música popular no Brasil depois da Bossa Nova, teve que se referir a ela, de uma maneira ou de outra. Pessoalmente, me referi de duas maneiras: tanto tentei imitar quanto tentei responder com uma outra coisa que fosse alargamento de repertório de interesses, de posturas estéticas (VELOSO *apud* CHEDIK, 2011, p.24).

⁴⁵ A gravação feita por ele aconteceu apenas em 1963, no disco: *O sambalço de Carlos Lyra*, pela Philips.

Como dito anteriormente, com outras texturas e novas formas de concepção composicional e interpretativa das canções. Aloysio de Oliveira, que esteve à frente de inúmeras gravações da bossa nova e projetos posteriores a ela, afirmou o seguinte:

O Baden Powell acrescentou um sabor africano. O Edu lobo baseou-se em temas nordestinos. A Bossa Nova tem várias máscaras. Toda música tocada por João Gilberto ou Baden Powell passa a ser Bossa Nova de alguma maneira. (OLIVEIRA *apud* CHEDIAK, 2009, p.29).

O músico Carlos Lyra, que por um lado critica o excesso de jazz na música popular brasileira, também afirmou: “em relação à Bossa Nova, há um velho equívoco: o de achar que ela se ocupou apenas do samba. Isso não é verdade. A Bossa Nova é modinha, é baião, é samba-canção, é tudo isso. A Bossa Nova é o espírito da coisa toda” (LYRA *apud* CHEDIAK, 2009, p.20). Dessa forma, artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues, Simonal, Leny Andrade, Pery Ribeiro e os programas de televisão como o “Fino da Bossa”, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina fugiam completamente da ideia *cool* impressa nos primeiros anos da bossa nova. Além de toda a singularidade sonora expressa na figura do Jorge Ben Jor, como nos lembra Marcos Silva:

Jorge Ben (Jor) se notabilizou simultaneamente como compositor e cantor, a partir de 1963, com grandes sucessos como “Mas que nada”, retomando características rítmicas da Bossa Nova num contexto de maior informalidade e menor complexidade harmônica, evidenciando grande talento para elaborar temas melódicos e letras de canções com grande poder de fixação na memória do ouvinte (SILVA, 2016, n.p).

Outro exemplo, e já mencionado aqui, fica a cargo de Roberto Carlos, ícone da Jovem Guarda, o qual era mais parecido com João Gilberto no jeito de cantar e interpretar a canção, do que Elis Regina, que com gritos, pulos, risos e choros no palco não tinha nada de intimista, de modo que a mesma era considerada herdeira da bossa nova (CAMPOS, 1968).

Essa pluralidade de opiniões constata toda a complexidade de conceituação existente em torno do gênero/movimento musical da bossa nova. É possível encontrar opiniões divergentes a respeito da bossa nova, por um mesmo indivíduo, como no caso do Carlos Lyra, em temporalidades diferentes. Isso se deve muito ao fato de termos desde meados da década de 1950 até principalmente o início da década de 1960, uma profusão de debates, ações e movimentos que tomaram para si a legitimidade de ser, ou ao menos provocar o questionamento do que deveria ser a identidade brasileira e o que era ser autêntico ou não. Renato Ortiz nos

lembra o papel importante pelo qual o ISEB⁴⁶ e o CPC⁴⁷ da UNE⁴⁸ possuem nessa conjuntura, analisa ele que:

Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda. Ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 1950 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira. No início dos anos 1960 dois movimentos realizam, de maneira diferenciada, é claro, os ideais políticos tratados teoricamente pelo ISEB. Refiro-me ao Movimento de Cultura Popular no Recife e ao CPC da UNE (ORTIZ, 2006b, p.47-48).

E sobre o CPC é válido destacar que muitos compositores-intérpretes, influenciados pelos mais diversos gêneros musicais, creditaram em torno de Carlos Lyra⁴⁹ como um dos mais apaixonados militantes do Centro Popular de Cultura, no qual fundado no Rio de Janeiro, em 1961-1962, junto à sede da União Nacional dos Estudantes, em Botafogo. Assim, Lyra acabou influenciando politicamente e artisticamente vários outros músicos e cantores a sua volta de modo a fazê-los sair do universo próprio, por assim dizer, da bossa nova. Os espaços intimistas – bares, casas noturnas da Zona Sul – foram abandonados, num primeiro momento por nomes como Nara Leão, Sérgio Ricardo os quais passaram a ocupar novos espaços de atuação musical e política. Teatros, praças públicas, auditórios de Faculdades passaram a ser cenário de divulgação de canções engajadas ou inspiradas no Anteprojeto cultural redigido por Carlos Estevan Martins o qual foi um sociólogo atuante no ISEB (CONTIER, 1998).

Alguns músicos ligados direta ou indiretamente à bossa nova, em determinadas fases de suas carreiras, passaram a trabalhar com projetos inspirados na função social e política da música. Shows universitários organizados pela UNE, trilhas sonoras para peças teatrais, participações em Festivais da Música e da Canção, patrocinadas e gravadas pelas emissoras de televisão da época, foram algumas das atividades para além do movimento bossa nova e suas reivindicações de autenticidade pelas quais esses ainda jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro se engajaram.

Segundo Luiz Tatit “A primeira bossa nova – a intensa –, passados os cinco anos, foi-se adaptando aos anseios ideológicos da época que conduziam boa parte da classe artística para os temas de ‘raiz’ e para as reivindicações sociais” (TATIT, 2004, p.180). Vinícius com seus afro-sambas com Baden, Nara cantou no show “Opinião” ao lado de Zé Kéti e João do Vale,

⁴⁶ Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

⁴⁷ Centro Popular de Cultura.

⁴⁸ União Nacional dos Estudantes.

⁴⁹ Lyra foi um dos fundadores do CPC da UNE e o hino do Centro foi composto por ele e Vinícius de Moraes.

temas nordestinos com Edu Lobo, Vandr . Carlos Lyra compôs “Can o do Subdesenvolvido” e Elis Regina com Jair Rodrigues e o “Fino da Bossa” modificaram ainda mais a bossa nova. Contier, sobre esses músicos acrescenta enfatizando sobre Edu Lobo e Carlos Lyra que:

Imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas can es (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representa es de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda-violá) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens (CONTIER, 1998, n.p.).

Há, portanto, imbuído no trabalho desses músicos no es de um certo nacional-popular revestidos em conceitos como: *folclore*, *ufanismo*, *brasilidade*, *realismo socialista*, *patriotismo*, *cultura alienada*, *popular*, *nacional*, *teatro nacional e música nacional* em contraposi o ao *teatro alienado* e   *música alienada*. Violão versus guitarra elétrica, samba versus jazz e tantas outras implica es dicot micas, ao mesmo tempo em que se apresentam enquanto díspares e problemáticas para se encaixarem em um arcabouço unívoco e crítico. Ou seja, foi traçada uma complexidade teórica em muitos casos não linear, e de difícil clareza ou precisão conceitual para uma análise mais aprofundada de conceitos de diferentes áreas e proje es, mas tratadas por alguns grupos sociais – imprensa, músicos, críticos – como pertencentes a um mesmo campo conceitual.

Obviamente que o período que analisamos e em que a bossa nova atinge seu auge, se assim pudermos definir, corresponde a um período de transi es políticas. O Brasil no período de 1959 a 1963 teve quatro presidentes – Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, Ranieri Mazzilli, mesmo que por curto período, e João Goulart. Porém, a bossa nova sempre esteve estreitamente ligada à gestão política e os anseios ideológicos plantados principalmente no governo de Kubitschek. Não é nosso interesse analisar agregando juízo de valor a política de um ou de outro presidente, mas compreender os tramites e articula es construídas por músicos e adeptos ao gênero/movimento bossa nova na tentativa de formula o de uma ideia de legitimidade de autenticidade e representa o da identidade nacional atrelada a uma proposta política “desenvolvimentista” e do crescimento do país de “50 anos em 5”. Seguir o caminho proposto por Renato Ortiz o qual nos indica para o fato de que “se o período de Kubitschek é um tempo de ilusões,   necessário descobrir a que realidade essas ilusões correspondiam (ORTIZ, 2006b, p.49).

Nesse ínterim, vamos problematizar como o show da bossa nova no *Carnegie Hall* foi representado na imprensa em meio a essa conjuntura política e ideológica e como em mais um episódio a imprensa e músicos e adeptos da bossa nova buscaram atender aos seus anseios ideológicos, identitários e econômicos. Para além de uma busca se representante da “identidade nacional” ou não, almejamos compreender como a imprensa carioca a certo ponto avança nesse debate e preocupa-se com seus interesses (comerciais, ideológicos, fomentação de debates), onde a preocupação parece concentrar-se no modo como a bossa nova, enquanto música nacional, repercutiu no exterior e qual a propaganda brasileira foi construída a partir do seu primeiro evento internacional.

3.2 Bossa nova entre identidade e propaganda

Poderíamos, nesse tópico e durante esse capítulo, mencionar apenas como o show do dia 21 de novembro de 1962 ocorreu e quais as repercussões após o evento. Obviamente que fazendo apenas isso, perderíamos em análise todo alvoroço criado antes, durante e depois do show que ficou marcado, e muito foi comentado por especialistas, amantes e músicos, na história da bossa nova. O que nos chama atenção é como a imprensa se debruçou em demasia sobre esse espetáculo, que ganhou contornos e discussões mais acirradas do que se poderia prever.

Fazer exercícios comparativos temporalmente é em grande medida ariscado e de difusa precisão. Mas, a conjuntura histórica, política e social na qual se realizou o show da bossa nova no *Carnegie Hall* nos traz percepções de análises e problematizações mais substanciais do que se houvesse qualquer outro show da bossa nova em dias atuais. Primeiro ponto a destacar é que a bossa nova não é mais nenhuma novidade, segundo que, como mencionamos anteriormente, foi a primeira vez que um gênero/movimento musical era convidado para tocar em uma casa de eventos fora do país. Não era uma apresentação de uma artista especificamente, por mais que houvesse maior interesse em um ou outro, mas um evento de divulgação de um jeito de tocar samba. E terceiro, e talvez o mais atraente a nossa reflexão, é que temos uma polifonia de conceitos que são circunscritos pelos sujeitos sociais entre a identidade e a propaganda ou pelo menos a identidade enquanto propaganda.

O que estamos querendo apontar é que grande preocupação da imprensa, de seus jornalistas e escritores, dos músicos e seus representantes era identificar ou discutir como a bossa nova se colocaria, ou pelo menos como deveria ser colocada, como projeto de propaganda de uma identidade musical nacional. Alguns expressaram a bossa nova como não representante

da identidade nacional, outros como a legítima música brasileira que faria propaganda positiva no Brasil no exterior, a começar pelo show do *Carnegie Hall*, e a imprensa se utilizou desses debates para formular representações sobre a bossa nova, ao mesmo tempo em que fomentou uma série de debates como forma de trazer à reflexão, mas com certo tom tendencioso a favor do gênero/movimento enquanto propaganda positiva do Brasil no exterior. Até mesmo porque analisa Renato Ortiz, sobre a identidade, que:

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença. Poderíamos nos perguntar sobre o porquê desta insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro. Creio que a resposta pode ser encontrada no fato de sermos um país do chamado Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional (ORTIZb, 2006, p.7).

A bossa nova, por meio de seus músicos, não se contrapunha fervorosamente à música e ao estilo norte-americano ao executar suas músicas. Mas, buscava uma espécie de terceira via de afirmação identitária do que era ser brasileiro, ou pelo menos o que era a música brasileira para além do samba-canção do tipo dramalhão. Vemos como inegável o fato de existir uma certa necessidade de afirmação e confirmação de qualidade dada pelo estrangeiro para se ter a música bossa nova como boa e o reconhecimento dos atributos sonoros, e por assim dizer, da cultura brasileira enquanto formadora de um tipo de música sofisticada e de boa roupagem.

Podemos observar isso ao analisarmos o *Jornal do Brasil* e percebermos o número expressivo de matérias e entrevistas a respeito do show do *Carnegie Hall* e até mesmo aos acontecimentos que antecedem o evento. Em outubro de 1962, ainda um mês antes do show, o jornal faz uma reimpressão de uma matéria do *New York Times* em que falava sobre o músico Charlie Byrd e sua aproximação com a bossa nova. A matéria cujo título é: “BOSSA NOVA SPREADING” (bossa nova se espalhando), resumiu um pouco do trabalho do músico norte-americano e como ele passou a mesclar suas músicas com a sonoridade bossa nova. Segue a matéria abaixo:



Figura 08: Charlie Byrd e a bossa nova

Portanto, já antes do evento do dia 21 de novembro, houve uma crescente divulgação do trabalho dos norte-americanos os quais estiveram relacionados com a bossa nova. Ao lado da reimpressão da matéria do *New York Times* enfatizou o *Jornal do Brasil* o seguinte:

Esse comentário do *New York Times* dá uma ideia da divulgação da bossa nova nos Estados Unidos, no momento em que os pratos prediletos das gravadoras e dos músicos, especialmente do jazz. Anuncia-se para breve um festival de bossa nova do *Carnegie Hall*, enquanto um LP gravado por Stan Getz, só com sambas bossa nova, ocupa o décimo segundo lugar na parada de sucessos musicais de Nova Iorque (*Jornal do Brasil*, p.6, 11 out. 1962).

Vemos que existiu uma certa busca de aclimação por parte do jornal à lógica de relação próxima entre a bossa nova e os músicos de jazz norte-americanos. Sobre o show da bossa nova no *Carnegie Hall*, lembremos que o anúncio foi em setembro e o show aconteceu em novembro. Disso, conclui-se que foram dois meses de preparativos para o grande dia. E não faltaram candidatos para apresentarem-se na terra do Tio Sam. As primeiras polêmicas surgidas foram a respeito de quem deveria ir ou não para o Carnegie Hall. Isso porque “de repente, todo mundo por aqui tornara-se ‘Bossa Nova’” (CASTRO, 1990, p.323).

Os músicos bossa-novistas receberam a proposta em setembro de Sidney Frey, o então presidente da gravadora norte-americana Audio-Fidelity. O Ministério das Relações Exteriores do Brasil (MRE), também conhecido por Itamaraty foi o órgão responsável por organizar juntamente com a gravadora o processo de seleção de músicos que iriam para os Estados Unidos, assim como custear a ida de alguns. A ideia inicial de Frey era levar apenas Tom Jobim e João Gilberto, no entanto, ele achou que no Brasil a bossa nova ia além desses dois músicos. Conhecendo o Beco das Garrafas e tendo assistido as apresentações no *Au Bom Gourmet*, Frey sabia da riqueza musical que podia ser editada e vendida nos Estados Unidos.

Era uma oportunidade única para qualquer músico que desejava alçar novos voos na carreira artística. Os músicos presentes no dia do show foram Luiz Bonfá, o conjunto de Oscar Castro Neves (Iko Castro Neves – contrabaixo, Henry Percy Wilcox – guitarra, Roberto Ponte – Bateria, Oscar Castro Neves – piano e violão), Agostinho dos Santos⁵⁰, Normando Santos, Milton Banana, Sérgio Ricardo, Bola Sete⁵¹, Carmem Costa⁵², Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Sexteto Sérgio Mendes (Sérgio Mendes – piano, Paulo Moura – sax, Pedro Paulo – pistom, Octávio Bailly – contrabaixo, Dom Um Romão – bateria, Duval Ferreira - violão), Caetano Zama⁵³, Ana Lúcia⁵⁴, José Paulo⁵⁵ e João Gilberto (FONTE & MENESCAL, 2012).

Alguns desses nomes foram, ao longo dos anos, contestados por músicos, imprensa e estudiosos sobre o assunto por terem pouco ou nenhuma relação com a bossa nova. Isso se justifica pela ausência de tantos outros nomes diretamente ligados ao gênero/movimento como Nara Leão, o grupo *Tamba Trio*, o grupo *Os Cariocas*, Alayde Costa, Johnny Alf, João Donato, o conjunto *Bossa Três*, Sylvinha Telles ausências sentidas e lembradas por muitos. Até mesmo porque o próprio *Jornal do Brasil* divulgou uma matéria no dia 6 de novembro que apenas Jobim, João Gilberto, Oscar Castro Neves e Vinícius de Moraes eram os convidados por Sidney Frey para o evento. Faltando menos de um mês para o show, já se tornou perceptível o clima de desorganização e imprecisão por parte dos idealizadores do evento.

Em texto publicado também no dia 6 de novembro, o jornalista Pedro Müller publicou em sua coluna informativa o seguinte texto sobre a bossa nova, cujo título era, “Bossa nova vai mal”:

⁵⁰ Cantor e compositor brasileiro (1932-1973).

⁵¹ Compositor e instrumentista (1923-1987).

⁵² Cantora (1920-2007).

⁵³ Cantor, compositor e instrumentista.

⁵⁴ Cantora.

⁵⁵ Instrumentista e compositor.

Embora marcado para estrear no próximo dia 22 no Carnegie Hall, vai mal o Festival da Bossa Nova Brasileira. Isto porque o empresário Sidney Frey não mandou as passagens aéreas para os artistas. A situação é a seguinte: Vinícius de Moraes declarou que a situação era muito confusa e que não vai mais. Tom disse que precisará de duas passagens, pois não quer ser acompanhado por um ritmista norte-americano. Menescal só vai com seu conjunto. Oscar Castro Neves vai. João Gilberto, que está na Argentina, vai de qualquer modo, pois tem que atender a outro contrato, firmado há cinco meses, também em Nova Iorque. Carlinhos Lira, que já está ganhando dinheiro na Itália, apresentando a bossa nova, acha que a praça de Nova Iorque abre tais perspectivas que vale a pena arriscar. Com apenas metade de suas estrelas, o Festival de Bossa Nova está fadado a não ter o sucesso que era de se esperar (MÜLLER in *Jornal do Brasil*, 6 nov. 1962, p.8).

Por meio do texto de Pedro Müller, podemos ter como indicativo a ambientação de desorganização antes mesmo do evento, até mesmo na própria imprecisão na data. O jornalista informou que seria no dia 22 de novembro, onde na verdade o show aconteceu no dia 21 de novembro. Um show no qual seria realizado apenas com dois ou três músicos, acabou se tornando uma verdadeira turnê de uma *big band* da bossa nova nos Estados Unidos. O que acabou, provavelmente, se tornado tudo mais complexo e mais propenso a não se efetivar de modo positivo. Mas, se por um lado temos alguns que já minavam negativamente o show antes mesmo dele acontecer, tínhamos também os que faziam propagandas com muita boa expectativa como na matéria da revista *Radiolândia* em que tinha como subtítulo “Sucesso nos EUA” e dizia o seguinte:

O samba bossa nova ocupa, hoje, nos Estados Unidos, um dos primeiros lugares nas paradas de sucessos musicais. Foram gastos, até agora, cerca de 150 mil dólares na confecção de LPs do gênero de samba brasileiro. Nestas últimas seis semanas foram editados cinquenta álbuns de samba, cuja a repercussão nos meios musicais norte-americanos tem sido enorme (*Radiolândia*, 1962, p.35).

Podemos deduzir por meio desse trecho que a bossa nova pelos norte-americanos era vista muito além do que um tipo de música parecida com o *cool jazz* e que trazia novas nuances e surpresas. O interesse comercial com a bossa nova por parte dos empresários e músicos norte-americanos era latente e claro, o show no *Carnegie Hall* se mostrava como palco central desse interesse. Isso porque mesmo em meio há muitas turbulências, desorganizações e falta de preparo por parte de muitos músicos da bossa nova, o show aconteceu. E aconteceu para um público pagante de mais de 3.000 pessoas na famosa sala de espetáculos.

Um número expressivo de matérias, comentários, análises se espalharam pela imprensa carioca apontando os erros e alguns poucos acertos do show. A *Revista do Rádio* publicou pouco depois do espetáculo algumas considerações pertinentes, de modo a captar bem o jogo de interesses, principalmente por parte dos empresários. Dizia a matéria intitulada “Novo ritmo brasileiro não agradou em New York” que:

Infelizmente os resultados da experiência não foram animadores: o público norte-americano não gostou da desorganização que imperou em todo o espetáculo. Dezenas de microfones foram colocados no palco, onde se apresentavam os artistas, quase impedindo a visão do público ali presente [...] Com efeito, artistas e elementos ligados a esse movimento musical, agora acusam empresários, editores e donos de gravadoras. Assegura-se que o sr. Sidney Frey (da gravadora Audio-Fidelity) fez tudo para que o festival se realizasse apenas para que ele efetuasse o máximo de gravações do espetáculo, colocando no palco todos aqueles microfones que perturbaram os artistas e impediram a visão do público. Essas gravações seriam logo postas à venda, aproveitando o interesse dos americanos pela bossa nova (*Revista do Rádio*, 1962, p.8-9)

Se tornou notório que para além da divulgação de um “novo” gênero/movimento musical nos Estados Unidos, o empresário no qual era o grande promotor daquele evento estava articulando suas ações não priorizando ou se preocupando com o evento em si. Ou pelo menos não para o público presente e pagante do show. O interesse principal de Sidney Frey era a divulgação da bossa nova nos “States” com fins lucrativos para sua empresa. A apresentação resultou no disco intitulado *Bossa Nova at Carnegie Hall (1963)* lançado pela Audio-Fidelity em que se houve melhor no disco do que provavelmente se ouviu no dia do espetáculo. Se a apresentação foi um grande sucesso ou não, há controvérsias latentes. Mas, o objetivo de Sidney Frey foi alcançado com sucesso. Conseguiu com o espetáculo abrir de vez as portas e os ouvidos dos Estados Unidos e do público consumidor de jazz, para a bossa nova, além de significativo lucro com a edição e vendagem de discos produzidos pela sua empresa fonográfica.

O *Jornal do Brasil* foi o jornal que mais se interessou e se debruçou sobre as posições e opiniões dos músicos os quais estiveram presentes no evento. Os outros jornais se interessaram mais em trazer opiniões e análises dos próprios jornalistas ou figuras que pouco tinham relação com o gênero/movimento musical. Uma das falas, obtidas pelo *Jornal do Brasil*, de quem esteve no evento e tocou no mesmo, foi a de Sérgio Mendes que se posicionou a respeito da participação do Itamaraty e dos empresários norte-americanos. Afirmou em entrevista ao JB em texto de Luiz Orlando Carneiro que:

O interesse dos músicos de jazz norte-americanos pela temática e pela batida bossa nova é inquestionável. Disse que o Festival do Carnegie Hall foi realmente desorganizado, por culpa de seus organizadores – Sidney Frey e Phil Shapiro – e porque havia muita gente que não deveria ter ido. Mas ressaltou que a desorganização verificada não matou o êxito da bossa nova nos Estados Unidos, e que o sucesso do concerto realizado em Washington e da apresentação verificada no Village Gate foi notável. O pianista fez questão de frisar que muito do êxito da bossa nova nos Estados Unidos deve-se ao Itamarati (CARNEIRO in *Jornal do Brasil*, 1962, p.5).

Com a fala de Sérgio Mendes, via Luiz Orlando Carneiro, se tornou mais plausível a compreensão de ter sido o evento desorganizado. Isso porque os contratantes do show não estavam preocupados com o espetáculo em si, mas com os futuros lucros possíveis que gerariam daquela apresentação que mais estava servindo como vitrine do que concerto musical para deleite dos ouvintes presentes no *Carnegie Hall*. E Sérgio Mendes falou no Itamaraty até mesmo porque parte dos críticos na imprensa e, provavelmente, fora dela, tentaram colocar sobre o órgão do governo a “culpa” do “fracasso” da bossa nova nos Estados Unidos. O próprio Itamaraty publicou uma nota oficial de isenção de culpa e transcrita pelo *Jornal do Brasil* em que dizia, entre tantas coisas, que:

1- o referido concerto foi organizado sob a exclusiva responsabilidade do Sr. Sidney Frey, que convidou pessoalmente os músicos brasileiros a participarem do mesmo. 2- a cooperação do Itamarati limitou-se a fornecimento de passagens e auxílio de estada em Nova Iorque aos músicos brasileiros. 3- todos os entendimentos com relação ao concerto foram levados a cabo entre o Sr. Frey e os participantes brasileiros (*Jornal do Brasil*, 1962, p.10).

Por não faltarem acusadores e, respectivamente, vítimas para serem tidos como responsáveis, o Itamaraty tomou essa decisão de buscar se eximir de alguma forma de um evento no qual gerou grande expectativa antes, e muitas falas e posicionamentos depois. E dentro desse tramite, a imprensa foi a grande articuladora, pelo menos no Brasil, de gerar esse grande burburinho em torno da apresentação do *Carnegie Hall*. Como apontamos anteriormente, é complexo e de difícil precisão constatar o quanto foi um “sucesso” ou “fracasso” o evento em si. Até mesmo porque não é nosso propósito central. Mas, analisar e buscar compreender os interesses e ações dos envolvidos por meio de representações do evento, é o que nos impulsiona a entender como o show foi, talvez, maior do que ele poderia ser muito pelo que se cultuou em torno dele.

E nesse ínterim, retornamos ao ponto de que a grande preocupação dos músicos e adeptos da bossa nova, e arriscaríamos dizer que não apenas eles, como também, boa parte dos empresários e investidores da imprensa, era a questão da divulgação da identidade nacional enquanto propaganda por intermédio do gênero/movimento musical bossa nova. Do mesmo modo que anteriormente, também sobre esse tema, foi construída uma certa dicotomia de posicionamentos a respeito do quão positivo ou negativo se divulgou o Brasil para exterior por meio da bossa nova, e qual foi a real relevância do evento do dia 21 de novembro de 1962 no tocante a propaganda que se formou.

No *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil* se deu mais espaço para uma tentativa de redenção e de sobressalto do propriamente tentar “afundar” o sucesso do gênero/movimento no exterior. Por parte do *Correio da Manhã* podemos tomar como fonte a matéria com texto de Tom Jobim, na qual afirmou o compositor:

No mais, a música brasileira continua, de qualquer forma, a ser um grande veículo de propaganda para o nosso país, quando o seu ramo moderno vai mesmo assim vencendo (os discos estão aí para provar) em todo o mundo (vide a bossa nova de Sacha Distel na Europa) [...]. A bossa nova já atestou o seu valor (o fracasso foi de um ESPETÁCULO e não da MÚSICA) e vai, de qualquer modo, abrindo um novo caminho para a elevação do nível artístico da nossa música, através de uma real reciprocidade de divulgação com a música de outros países (JOBIM in *Correio da Manhã*, 1962, p.3).

Se por um lado podemos questionar toda a preocupação do Tom Jobim em alertar e ratificar que, o “fracasso” da bossa nova no *Carnegie Hall* não foi definitivo, e que a bossa nova, naquele momento, se mostrou como “grande veículo de propaganda” para o país. Não podemos negar que de fato a “reciprocidade” existente entre os arranjos musicais do jazz e da bossa nova em mútuas influências, gerou uma produção em que se compreende essa identidade não fixa, localizada e unilateral. Talvez seja o caminho indicado por Renato Ortiz ao posicionar que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (ORTIZ, 2006b, p.8).

É válido salientar que no *Correio da Manhã*, Tom Jobim tinha seu espaço e opinião apresentada de modo a entendê-la como relevante e digna de publicação. Porém, também é importante destacar que no *Jornal do Brasil*, pouco mais de dois meses após a realização do show no *Carnegie Hall*, Carlos Lyra, ao retornar de uma turnê nos Estados Unidos concedeu a seguinte entrevista ao jornal na qual enfatizou:

A começar pelo espetáculo do Carnegie Hall que, os antinacionalistas da música dizem ter sido fracasso, foi um sucesso pouco visto naquela sala: a aceitação tem sido além do esperado. O que não disse é que as televisões americanas gravaram o show do Carnegie para 200 milhões de cidadãos. Duas mil pessoas foram aplaudir quem tinha de ser aplaudido, mas negou a vez aos que se intrometeram e nada tinham a ver com o movimento (LYRA in *Jornal do Brasil*, 1963, p.20).

Ficou clara, assim como na fala de Jobim, a preocupação de Calos Lyra em dar resposta aos que ele chama de “antinacionalistas”. Houve uma atenção e dedicação por parte dos músicos e adeptos da bossa nova em promover o gênero/movimento não apenas como um sucesso, ou pelo menos uma constatação do sucesso residiria não apenas em vendas de discos ou consumo em programas de rádios e televisão, mas também, em ser a bossa nova a porta-voz da identidade nacional no tocante ao universo musical. Também, como mencionamos em momentos anteriores, passou ao longo dos anos a existir uma espécie de “Ser” bossa nova. No canto falado, nos gestos cautelosos, na fala amena e a certo ponto intelectualizada, engajada e preocupada com questões que transcendem o universo musical. De modo que mais de 20 anos após a eclosão do gênero/movimento se entendeu a bossa nova como:

Primeira e única tentativa de pensar a música brasileira em sua totalidade. Está longe de ser um estilo ou gênero musical. É um pensamento musical, uma forma de refletir sobre música [...] o advento definitivo da música popular moderna no Brasil (VENÂNCIO, 1984 *apud* NAPOLITANO, 2005, p.63).

Novamente recorrendo e dialogando com o Renato Ortiz, buscamos aqui mostrar que a “identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro (ORTIZ, 2006b, p.8). E o Estado nesse caso, também esteve presente e participação direta, com a tentativa de construção dessa identidade nacional transfigurada em propaganda nacional, por meio do Itamaraty. Desse modo, os músicos e adeptos da bossa nova, juntamente com um órgão do próprio Estado brasileiro articularam-se entre si e construíram uma trama de interesses associada ao componente econômico investido por parte dos empresários norte-americanos. Nos lembra Adorno Horkheimer que:

A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.101).

E nessa confusa trama econômica existente entre Estado, gravadoras, imprensa e a bossa nova se buscou constituir uma ideia de identidade nacional formulada por complexas nuances e partindo de diferentes propostas de nacionalidade. Isso porque, por mais que se objetive a construção de uma *identidade nacional* plena, unívoca e com uma “essência” brasileira, cada instituição buscará atender aos seus anseios. E o show do *Carnegie Hall* dificilmente pôde ser tido como objeto de referência para se constituir como um evento que construiu uma “nova” identidade brasileira, porém, não impediu a imprensa, gravadoras e seus empresários de construir essa representação a respeito da bossa nova e do tão comentado show.

Um notório exemplo do oportunismo, principalmente por parte das gravadoras e da imprensa, relacionado ao show do *Carnegie Hall* ficou a cargo da Odeon que em 1963 decidiu gravar um disco com Luiz Bonfá e o divulgando como o “novo grande representante da bossa nova”. Com o disco intitulado *Recado Novo* (Odeon – 1963), Bonfá deixou ainda mais bossa nova suas canções e fez com que a Odeon aproveite o ensejo do show nos Estados Unidos para investir no cantor e compositor. Isso se deveu, também, ao fato de que Bonfá foi um dos poucos que passou ileso às críticas direcionadas aos músicos que estiveram no show do dia 21 de novembro do ano anterior ao disco. O músico foi assunto de algumas matérias, principalmente no *Jornal do Brasil*, como um dos destaques e que agradou ao público norte-americano.

E sendo assim, a *Revista do Rádio* e a *Radiolândia* ficaram na incumbência de divulgar o disco em suas páginas (ver figuras 09 e 10) anunciando-o como aquele que foi a “sensação no *Carnegie Hall*”. Portanto, a forma como se articularam os empresários, a imprensa e os músicos e adeptos da bossa nova nos leva a pôr em suspense a ideia de construção de uma identidade nacional que representasse a difusa e plural cultura brasileira que não se resume a um grupo musical ou mesmo um tipo de sonoridade. Acreditamos que os diálogos entre o jazz, o samba e o intercâmbio dos músicos da bossa nova com os diferentes tipos de sonoridade resultando numa nova estrutura sonora tem sua importância e relevância no cenário musical e na história da música brasileira, entretanto, destacamos o quão difuso e nem sempre paralelos, são os interesses dos grupos sociais.

**BOSSA-NOVA TEM
NÔVO GRANDE
REPRESENTANTE:**

LUIS BONFÁ!!!



**ÉLE QUE FOI A
SENSAÇÃO NO
"CARNEGIE HALL"
CANTA NUMA PRODUÇÃO
ODEON DAS MAIS
ESPETACULARES!!!**

Figura 09: Bonfá – *Revista do Rádio*

**a
bossa
nova**

tem nôvo grande
representante:

LUIZ BONFÁ!!!



Ele, que arrebatou o público do
"Carnegie Hall", estréia
CANTANDO em disco numa
produção

ODEON
das mais espetaculares!!!

Adquira quanto antes
o LP do momento

**"Recado
Nôvo de
Luiz
Bonfá"**

Mais um grande lançamento

ODEON



19

Figura 10: Bonfá – *Radiolândia*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao historiador das economias e das sociedades, que reconstitui o que existiu, opor-se-ia, efetivamente, o das mentalidades ou das ideias, cujo objetivo não é o real mas as maneiras como os homens o pensam e o transpõem [...]. O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita (CHARTIER, 1990, p.62-63).

O percurso traçado por nós ao longo desse trabalho talvez tenha se encaminhado na problematização da acepção de um *real* construído na relação entre imprensa e o gênero/movimento bossa nova. Como Roger Chartier indica, a construção analítica de um dado problema não se estrutura apenas num dado acontecimento ou na reunião de uma série de acontecimentos, como também, nas maneiras como os homens transpõem e constroem a realidade do mundo que os rodeia. Mais do que pensar a bossa nova isoladamente ou nas construções factuais que a compõem, buscamos priorizar as tramas, os enlaces e as redes construídas por homens e mulheres na busca de legitimação de uma manifestação artística.

Compreender a bossa nova não apenas como uma formulação musical, mas sim, analisar as ações de sujeitos sociais os quais a representaram de modo totalizante e estratégico foi o nosso interesse predominante ao longo desses três momentos. Temos clareza que no processo da escrita e da pesquisa somos levados, por nossas fontes e percepções, por caminhos nem sempre pré-determinados, todavia, buscamos, constantemente, não nos desviar de análises a partir que se percebesse a bossa nova não fechada apenas em seus representantes músicos. Mas, compreendendo as relações entre ela e as gravadoras, os empresários e, logicamente, a imprensa.

Concluimos que a bossa nova foi, enquanto movimento musical, ativo, reivindicador e, enquanto gênero musical, ainda é uma sonoridade ouvida em muitos países. Não apenas Brasil e Estados Unidos se dividiu entre a estranheza e o deleite ao ouvir e consumir a bossa nova. Outros países da Europa e do Extremo Oriente passaram a conhecer o Brasil, também, pela bossa nova. Não intencionamos dar a palavra final e dizer se ela é uma música erudita, popular, semierudita, sambalço, jazz brasileiro, jeito novo, bossa velha, ramificação do samba ou ramificação do jazz. Isso cabe aos músicos especialistas. O que nos coube dentro deste estudo, foi a percepção que, enquanto manifestação de sujeitos históricos, a bossa nova teve grande contribuição e relevância no cenário musical, e por vários componentes, muitos deles

apresentados aqui ao longo de nossa análise, além de um espaço importante e vasto de divulgação e reverberação no Brasil, que foi na imprensa carioca.

Vimos ao longo deste trabalho, que a historicidade deste gênero/movimento musical nos permitiu analisar os projetos de nação, e as articulações intencionais de posicionar a bossa nova como a musicalidade formuladora de uma identidade brasileira. Ao longo da história brasileira, vários foram os movimentos e grupos que se propuseram a realizar um trabalho e projeto de identidade nacional e com a bossa nova não foi diferente. A construção de uma estética visual e sonora, a ideia de sofisticação, de modernização sonora, de nova construção temática e rítmica, foram alguns dos elementos necessários para os músicos e adeptos da bossa nova buscarem construir uma “identidade nacional da música popular” e uma postura física e mental de “ser bossa nova”, não apenas cantar ou ouvir.

Nesse ínterim, entendemos que não se esvazia nossas problemáticas neste trabalho. É ainda viável em estudos subsequentes, e por outros pesquisadores, maior aprofundamento da ideia de dizer Brasil por meio da sonoridade e das ações dos sujeitos envolvidos com a bossa nova ao longo dos anos. Aqui, vimos como a imprensa serviu de suporte para estas ações dadas no cotidiano. Portanto, ainda há algumas questões relevantes a serem respondidas e problematizadas sobre a bossa nova e sua tentativa de se colocar como a representante da identidade musical e cultural do Brasil. Tom Jobim, parafraseando Caetano Veloso, em entrevista, disse: “O Brasil precisa merecer a bossa nova”⁵⁶. E esse tipo de noção ainda parece estar no imaginário de boa parte dos músicos e adeptos desse gênero/movimento musical.

⁵⁶ Revista Qualis: Entrevista com Tom Jobim. 30/11/1994. Disponível em: www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_6.htm. Acesso em: 09 mai. 2019.

REFERÊNCIAS

FONTES IMPRESSAS

Correio da Manhã

BARROSO, Manoel Antônio. Competição da “Bossa Nova”, um sucesso universitário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1960, Caderno 2, p.6

C.M. Bossa Nova. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.6, 8 Jul. 1960.

De homem para homem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 out. 1962, Caderno 4, p.2.

Antenas em Revista: Retorno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.5, 23 ago. 1960.

Esquina Sonora: “Bossa Nova” é sucesso de Sandra Helena. *Correio da Manhã*, p.4, 27 jul. 1960.

JOBIM, Tom. Sem título. *Correio da Manhã*, 4º Caderno, 1962, p.3.

LASINHA, Luis Carlos. “Drops e bossa nova. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1962, Caderno 2, p.3.

_____. Televisão: Retorno a selvageria. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1962, Caderno 2, p.3.

MORAES, Vinícius de. Vinícius de Moraes explica o que significa bossa nova. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1960, Caderno 1, p.3.

PASSOS, Claribalte. Comentando Long Plays: Carlos Lyra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1960, Caderno 4, p.3.

VIVACQUA, Eduardo. Três figuras em dimensão H *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1960, Caderno 2 p.7

_____. Samba “bossa nova” mesmo é por João Gilberto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro jul. 1960, Caderno 2, p.5.

Jornal do Brasil

A comédia bossa nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1960. Revista de Domingo, p.14.

Maísa aderiu à bossa nova e agora canta sempre de cara alegre. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 mar. 1961, Caderno B, p.3

Grupos de bossa nova disputam liderança: princesas vão assistir. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.10, 20 mai. 1960.

TINHORÃO, José Ramos. Bossa (que vem do tempo de Noel) ganhou expressão de nova por acaso em 1959. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 06 abr. 1962, Caderno B, p.4.

ALENCAR, Miriam Lima de. Música moderna só tem um nome: 'Bossa Nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1960, 2º Caderno, p.12.

Marlene recebe em espetáculos Tonelux. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 jan. 1961, Caderno B, p.1.

MORAES, Vinícius de. Seminário terminou com 500 pessoas ouvindo Vinícius e Carlos Lira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, mar. 1962, Caderno B, p.6.

TINHORÃO, José Ramos. Música de carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1960, 2º Caderno, p.5.

Bossa nova nos EUA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1962. Caderno B, p.6.

MÜLLER, Pedro. Bossa nova vai mal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1962, 1º Caderno, p.8.

CARNEIRO, Luiz Orlando. Sérgio Mendes: um brasileiro em Nova Iorque. *Jornal do Brasil*, 21 dez. 1962. Caderno B, p.5.

Itamarati diz que não tem culpa pelo fracasso da bossa nova em Nova Iorque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1962, 1º Caderno, p.10.

Lirismo de Vinícius nos sambas comove o povo dos EUA, afirma Carlos Lira. *Jornal do Brasil*, 10 fev. 1963, 1º Caderno, p.20.

Radiolândia

LEITÃO, Arnaldo Câmara. Debate da bossa nova. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, p.31, ago. 1960.

_____ Dignidade à BN. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, p.23, out.1960.

Quem é a garota dos sonhos de Roberto Carlos? Roberto Carlos in *Radiolândia*, Rio de Janeiro, p. 38, ago. 1961.

CASTRO, Lysa. Lúcio Alves: Porque deixará o rádio. *Radiolândia*, Rio de Janeiro. Edição:309, p56, mar. 1960.

“Sambalanço”: Nara Leão e Carlos Lira. *Radiolândia*, Rio de Janeiro. Edição: 380, p.11, 1962.

Mendonça, Newton. Quase no anonimato o letrista de “samba de uma nota só”, “desafinado”, “meditação”, “foi a noite, etc. *Radiolândia*, Rio de Janeiro. Edição:337, p.23, out. 1960.

MILITO, Hércio. Hércio: bossa nova na bateria. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, out. 1960, p.33.

Bossa nova nos “States”. *Radiolândia*, Rio de Janeiro. Edição: 386, p.35, 1962.

Rivais da Bossa Nova tentam inutilmente desbancar o ‘ritmo-sensação, *Radiolândia*, Rio de Janeiro, Edição: 398, p.23, 1962.

Revista do Rádio

IMPERIAL, Carlos. A dança bossa nova. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro. Edição. 700, p.40, 1963.

Revista do Rádio, 1960. Edição. 599, p.22.

Revista do Rádio, 1962. Edição. 708, p10.

VILELLA, Cecília. Rivais da bossa nova tentam inutilmente desbancar o ritmo-sensação. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro. Edição: 398, p.23, 1963.

João Gilberto resolve contar tudo. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro. Edição: 540, p.12, 1960.

MARIA, Ângela. E a própria estrela responde. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro. Edição: 556, p.26 1960.

CHAVES, Juca. Juca Chaves fala de João Gilberto. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro. Edição: 577, p.33, 1960.

Novo ritmo brasileiro não agrada em New York. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro. Edição: 692, p.8-9, 1962.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____ **Dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ANDRADE, Mário de. Música elementar. *In*: **Pequena história da música**. 8ª ed. – São Paulo: Editora Martins, 1980.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**, Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BOLLOS, Liliana Harb. **Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: Renovação da música popular sob o olhar da crítica**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira; Daniela Kern. 2ª ed.– Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

BRANDÃO, Antônio Calos, DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. (Coleção Polêmica) São Paulo: Moderna, 1990.

BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. Uma História Social da Mídia: Informação, educação, entretenimento. In: **Uma História Social da Mídia. De Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.193-269.

CAMBRAIA, Santuza. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

CAMPOS, Augusto de. **Balço da bossa e outras bossas**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª edição 6ª reimpressão – São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas da interculturalidade. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. – 3ª edição – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CAPELATO, Maria Helena. PRADO, Maria Lígia. **O Bravo Matutino Imprensa e ideologia:** o jornal o Estado de S. Paulo. São Paulo: Alfa-Omega, 1980.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade:** a história e as histórias da Bossa Nova. 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Rio Bossa Nova:** um roteiro lítero-musical = a literary-musical guide; [Versão para o inglês: Juliana Romeu]. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011.

_____. **A noite do meu bem:** a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer.** Ed. 3 Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____, Michel de. GIARD, Luce. MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2:** morar, cozinhar. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 7ª edição – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História cultural:** entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. & BOURDIEU, Pierre. **O sociólogo e o historiador.** Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira – Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: Bossa Nova.** – São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. (Songbook; v.1).

_____. **Songbook: Bossa Nova**. - São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. (Songbook; v.2).

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra**: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). RBH. vol. 18 n. 35, São Paulo, 1998.

CRUZ, Heloisa de Faria. PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. **Na oficina do historiador**: conversas sobre história e imprensa. Projeto História, São Paulo, 2007, p.253-270.

GONÇALVES, Camila Koshiba. O disco e a ~~música popular~~ no Brasil. In: _____ **Música em 78 rotações**: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013. p.27-66.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. [tradução: Angela Noronha]. 11ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HOMEM, Wagner. & OLIVEIRA, Luiz Roberto. **História de canções**: Tom Jobim. – São Paulo: Leya, 2012.

LIMA, Marinalva Vilar de. **Loas que Carpem**: a morte na literatura de cordel. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2003.

LYRA, Felipe Andrade de. Tinhorão e suas “lições”: representações sobre a bossa nova no *Jornal do Brasil*. In: CONGRESSO NACIONAL DE PRÁTICAS EDUCATIVAS. V. 1, 2017, Campina Grande. **Anais eletrônicos**. Campina Grande: Realize, 2017, p.1-12.

Disponível em:
http://www.editorarealize.com.br/revistas/coprecis/trabalhos/TRABALHO_EV077_MD1_SA13_ID1357_14092017212956.pdf

MARKUN, Paulo (Org.). **O melhor do Roda Viva**: o mais antigo e respeitado programa de entrevistas da TV: cultura – São Paulo: Editora Conex, 2005.

MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os bossa-nova**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: MORAES, José Geraldo Vinci de. & SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo, 2010. p. 217-265.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969) Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.

_____. **História e Música**: história cultural da música popular. 3ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **1964**: História do Regime Militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 2006a.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006b.

RIBEIRO, Renato Janine. A filosofia política na história. In: _____. **Ao leitor sem medo**: Hobbes escrevendo contra o seu tempo. 2ª ed. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p.341- 352.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958**: o ano que não devia terminar. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 1998.

SILVA, Marcos A. da. **Prazer e poder do Amigo da Onça** – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **Tropicalismo**: música, performance e paródia trágica (Brasil, 1965/1972). In: *Ensino de história e poéticas: (baseado em fatos irrealis ma non troppo)*[S.l: s.n.], 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

STAVENHAGEN, Rodolfo. Estratificação social e estrutura de classe. In: VELHO, Otávio Guilherme; PALMEIRA, Moacir G. S.; BERTELLI, Antônio R. (Orgs.). **Estrutura de Classe e estratificação social**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p.133-170.

_____. Classes sociais e estratificação social. In: FORRACHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. (Orgs.). **Sociologia e sociedade**: Leituras de introdução à Sociologia. Rio de Janeiro: LTC, 1977. p.281-296.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. – Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Pequena história da música popular**. 7ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2013.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

ANEXO

Discografia recomendada

78 rotações (lado B): *Foi a noite* (1955 - Odeon) – Sylvinha Telles.

LP: *Canção do amor demais* (1958 - Festa) – Elizeth Cardoso.

LP: *Chega de saudade* (1959 - Odeon) – João Gilberto.

LP: *O amor, o sorriso e a flor* (1960 - Odeon) – João Gilberto.

78 rotações (lado A): *Presidente bossa nova* (1960 - RGE) – Juca Chaves

LP: *O sambalço de Carlos Lyra* (1961 - Phillips) – Carlos Lyra.

LP: *Barquinho* (1961 - Columbia) – Maysa.

LP: *Recado novo* (1963 - Odeon) – Luiz Bonfá.

LP: *Bossa Nova at Carnegie Hall* (1963 - Audio-Fidelity).

LP: *Getz/Gilberto* (1964 - Verve) – Stan Getz e João Gilberto.

LP: *Francis Albert Sinatra e Antonio Carlos Jobim* (1967 - Reprise) – Frank Sinatra e Tom Jobim.