

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
Linha de Pesquisa Memória e Espaço

Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca: memórias e identidades da bossa nova.

Priscila Cabral Almeida

Rio de Janeiro, 2007.

Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca: memórias e identidades da bossa nova.

Priscila Cabral Almeida

Defesa da Dissertação de Mestrado como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Icléia Thiesen

Rio de Janeiro, 2007.

Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca: memórias e identidades da bossa nova.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Travassos (UNIRIO – PPGM)

Prof. Dr. Marco Aurélio Santana (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Icléia Thiesen (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Beltrão da Rosa (Suplente)

RESUMO

Esta pesquisa analisa a reconstrução da memória e identidade da bossa nova através dos depoimentos de músicos, compositores e intérpretes, tendo como respaldo a metodologia da História Oral. A partir das análises das entrevistas e do mapeamento bibliográfico sobre o tema foi possível compreender a relação da construção da identidade da bossa nova com sua produção historiográfica – que teve início na década de 1960, estendendo-se até os dias de hoje -, assim como compreender a identidade do grupo através de sua relação afetiva e simbólica com o espaço da Zona Sul carioca, principalmente nos bairros de Copacabana e Ipanema. Por ter se consagrado como gênero simbólico da música popular brasileira, muitas vezes teve que dialogar e conviver com os diversos estilos musicais presentes no cotidiano dos brasileiros ao longo das últimas quatro décadas. Neste sentido foi fundamental analisar como esta relação com a alteridade permeia a reconstrução de suas memórias, e de que forma contribuíram para sua representação. Os resultados finais da pesquisa apontam para a construção de uma memória oficial da bossa nova, realizada por parte de seus integrantes e, principalmente, por lançamentos editoriais sobre o tema. Tendo o espaço como referência simbólica em seu cotidiano e, até mesmo, nas letras de suas músicas, sua conquista foi fundamental para a posterior institucionalização do estilo. Entretanto, a relação da bossa nova com a diferença também marcaria a construção de sua identidade, e evidenciaria que neste disputado e tenso processo de negociação da memória realizada pelos seus integrantes há muitas lacunas, silêncios e esquecimentos.

ABSTRACT

This research investigates the bossa nova's memory and identity rebuilt by the deposition of musicians, composers and singers, having as background the Oral History methodology. Starting with the interview analyses and the bibliographic review of the theme it was possible to comprehend the relation between the bossa nova identity reconstruction and her historiographic production – that has been started since the sixties decade up to the present date -, and also to comprehend the identity of the group by its affectional and symbolical relation with the south region of Rio de Janeiro, mainly the barrios of Copacabana and Ipanema. Because the bossa nova was concord as an icon of the brazilian popular music, many times it had to dialogue and live with the different musical styles presents on every day basis in the Brazilians life for the past four decades. On this behaf it was fundamental to investigate how this relationship with the difference is related to the memory reconstruction and how it contributes to their representation. The final results obtained point us to the bossa nova official memory construction realized by some of it members and, mainly, by books editions of the theme. Having the space as symbolical as a symbolical reference on it day basis and also on its lyrics, this conquest was fundamental to the posterior institucionalization of the style. However, the bossa nova relationship with the difference also marcs it identity construction and evidenciates that in this disputable and tense memory negociation process realized by its members has a lot of openings, silences and forgets.

AGRADECIMENTOS

Realizar uma pesquisa sobre a bossa nova requer, acima de tudo, uma enorme paixão pela música. Por isso agradeço aos meus pais, Maurício e Fátima, por terem me introduzido neste maravilhoso universo de acordes dissonantes e batidas diferentes. À vocês devo todo o meu interesse pela música popular brasileira, desde os primeiros anos de idade.

Rico, agradeço-te pela ajuda prática que tem dado ao longo da pesquisa, além do carinho e suporte emocional. Também deixo aqui o agradecimento pelas horas de discussão sobre música, que acabam sempre por ampliar minha visão.

Agradeço à minha querida amiga Biba, tão presente no meu dia-a-dia, e tão fundamental nos momentos de crise e de alegria.

À Icléia Thiesen, minha orientadora e amiga, agradeço por ter acreditado no meu projeto de dissertação desde o início, me acolhendo na linha de pesquisa Memória e Espaço, e me encorajando na ida a campo – que no princípio parecia ser tão inacessível.

Agradeço a todos os membros do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, dentre eles funcionários, alunos e professores, que contribuíram de maneira direta ou indireta ao longo deste primeiro ano de curso. Não posso deixar de citar a CAPES pelo auxílio financeiro que me possibilitou a dedicação exclusiva à minha pesquisa.

Aos professores Marco Aurélio Santana e Elizabeth Travassos, que tão gentilmente aceitaram o convite de fazerem parte desta Banca de Defesa.

Enfim, agradeço aos músicos Marcos Valle, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo e Reginaldo Bessa, aos cantores Pery Ribeiro, Sônia Delfino e Wanda Sá, e ao pesquisador Ricardo Cravo Albin; pois sem seus depoimentos seria impossível realizar esta Dissertação.

SUMÁRIO

Introdução

1 Procedimentos teórico-metodológicos	11
1.1 Quadro Teórico	11
1.2 Abordagem Metodológica	21
2 “Discutir por discutir, pra sustentar opinião”: diálogo entre memória e historiografia da bossa nova.	29
2.1 Historiografia da bossa nova	29
2.2 A bossa nova entre a memória oficial e a história contada.	
3 “Rio de sol, de céu, de mar” – a casa, a praia, o bar: a reconstrução da memória da bossa nova sob a ótica do espaço.	45
3.1 Etnografia do espaço	45
3.2 A bossa nova da casa e da rua	52
3.3 Rio de Janeiro da zona sul e do rádio: berço da bossa nova.	57
3.4 A bossa nova conquista seu espaço	60
4 “O Rio amanhecendo em mil canções”: memória, identidade e alteridade.	72
4.1 Chega de Saudade: o embate entre a bossa nova e o samba-canção.	75
4.2 O racha da bossa nova	81
4.3 A Era dos Festivais inaugurando a MPB	92
Conclusão	97
Referências Bibliográficas	100

*Mas pra quê
Pra que tanto céu
Pra que tanto mar, pra quê*

*De que serve esta onda que quebra
E o vento da tarde
De que serve a tarde
Inútil paisagem*

“Inútil Paisagem” – Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira

Introdução

No Rio de Janeiro dos anos 50 já se configurava uma nova identidade aos cariocas. Esta faceta moderna, que já ganhava corpo no início do século XX, com a influência dos valores e estilo de vida europeia (Sevcenko, 1998), seria repaginada pela influência dos ideais norte-americanos após a II Guerra Mundial. Esta transformação identitária, além de evidenciar seus resultados nas relações sociais, também alteraria a relação do carioca com o seu espaço urbano. Se antes o Centro da Cidade era o lugar aonde as coisas aconteciam, nas ruas, bares, teatros e cafés, agora era a Zona Sul que ganhava espaço no coração da população. Neste contexto de consolidação da referência espacial do Rio de Janeiro é que surge a Bossa Nova, falando com seu balanço e sua batida diferente, muito do contexto social em que seus músicos, intérpretes e compositores estavam imersos na época: o contexto de expansão e valorização da Zona Sul carioca.

Foi na região da Zona Sul do Rio de Janeiro, principalmente nos bairros de Ipanema e Copacabana, que um grupo de jovens daria início a uma nova maneira de cantar e tocar, que conhecemos hoje como Bossa Nova. Provenientes de famílias de classe média da região iniciariam suas composições a partir de reuniões realizadas nas academias de violão e nos apartamentos de amigos, onde se ouvia muito *jazz* e temas dos grandes *crooners* norte-americanos. A idéia de se fazer um outro tipo de música surgia com a influência das músicas internacionais, e intensificava-se com a insatisfação pelo tipo de música que era executada pelas rádios e que ocupava o mercado fonográfico com lançamentos de LP's e shows no circuito de *boites* da Zona Sul. Este estilo conhecido como o samba-canção, entretanto, não seria o único a conviver com a Bossa Nova. Após sua explosão de sucesso no início da década de 60, veria surgir a Jovem Guarda, a música de protesto e a Tropicália, além de tantos outros estilos musicais brasileiros que teve de conviver até os dias atuais.

Muitas questões poderiam ser abordadas para dar conta deste tema tão vasto que é a Bossa Nova. Contudo, optamos por temáticas referentes à construção da memória e identidade deste grupo. Pretendemos aqui analisar de que maneira se remonta a trajetória da Bossa Nova através das falas de alguns de seus integrantes, através de sua literatura, seus filmes, de notas na imprensa. Para isto estruturamos a dissertação em três debates centrais que norteiam os nossos capítulos.

No capítulo I tivemos o cuidado de analisar toda a bibliografia selecionada sobre a Bossa Nova, realizando uma espécie de debate historiográfico. Redescobrimo o que já foi escrito por eruditos e curiosos sobre o tema foi possível verificar a continuidade de alguns

discursos que permeiam o imaginário social até os dias de hoje. A memória oficial que se constrói em torno da Bossa Nova, apesar de ser pensada por pessoas externas ao grupo, parece nortear as narrativas de seus integrantes.

Nossa segunda, e principal questão, norteadora desta dissertação aborda a relação entre a memória da Bossa Nova e o espaço físico e simbólico da Zona Sul carioca. Ou seja, como os espaços de socialização deste grupo influenciaram na formação de suas identidades, na maneira como se representam e na produção de suas músicas? Perceber até que ponto a memória social está ligada a esses espaços simbólicos é fundamental para compreendermos os elementos que formam sua identidade e de que maneira são representados nas suas memórias.

No capítulo final da dissertação abordaremos a relação entre memória e alteridade. Ou seja, discutiremos como a construção da identidade da Bossa Nova esteve relacionada com a sua vivência com a diferença. Neste caso, abordamos as relações entre Bossa Nova e samba-canção, além da música de protesto e a Jovem Guarda.

Ao longo das discussões acima foi possível levantar duas hipóteses que nos parecem pertinentes. Tanto no campo historiográfico, quanto no campo das memórias, percebemos que a busca por uma identidade bem definida sempre esteve em pauta ao longo da trajetória do grupo. Percebemos que tal fato se intensifica mesmo com o passar dos anos. Logo, nos perguntamos se tal tentativa de forjar uma memória coletiva estável, pacífica e estática seria uma estratégia de permanecer no imaginário social? Indo mais além, nos perguntamos se tal permanência se dá por interesses externos, já que em sua beleza e musicalidade, não representa ameaça em nenhum momento de crise social, política ou econômica? É através destas questões que pretendemos problematizar a memória da Bossa Nova.

Eleger um tema tão comentado como a Bossa Nova pode parecer repetitivo e corriqueiro. Contudo, sob a ótica da memória social muito se pode compreender sobre os embates, esquecimentos e silêncios que permeiam seus fragmentos de memória. Entendê-los como forma da organização e construção da identidade de um grupo, nos dá a possibilidade de compreendermos seus discursos e a maneira como querem ser representados e lembrados pela sociedade.

Objetivos

Objetivo geral

A pesquisa tem como objetivo analisar a construção da memória e identidade da Bossa Nova a partir das narrativas de músicos, compositores, intérpretes e pesquisadores, mostrando os embates internos e as tensões com outros estilos musicais, compreendendo silêncios, esquecimentos e idealizações de seus narradores.

Objetivos específicos

- Estabelecer as relações entre a historiografia da Bossa Nova e a memória individual e coletiva de alguns dos seus integrantes;
- Evidenciar o surgimento da Bossa Nova como estilo musical no cenário espacial da Zona Sul carioca - principalmente nos bairros de Copacabana e Ipanema -, mostrando como sua memória e identidade estão relacionadas ao espaço físico e simbólico desses bairros.
- Analisar de que forma se dá o diálogo da Bossa Nova com os demais estilos musicais que foram seus contemporâneos, discutindo de que maneira esta relação com a alteridade contribuiu para a construção de sua identidade.

1 Procedimentos teórico-metodológicos

Desde a década de 1960 a Bossa Nova vem sendo tema recorrente de pesquisas acadêmicas e lançamentos editoriais. Análises musicológicas, literaturas que recontam a trajetória do estilo e trabalhos no campo das ciências sociais parecem esgotar o tema. No entanto, estamos propondo um novo debate onde a Bossa Nova possa ser analisada através da ótica da Memória Social. Este tipo de estudo, além de dar espaço às narrativas daqueles que vivenciaram mais de perto o desdobramento do estilo, compreende como esta memória foi sendo construída e reconstruída ao longo do tempo e de contextos distintos. Analisar as intenções por trás desta construção de memória permitem que conheçamos melhor sua história, desmistificando discursos e símbolos. Entretanto, para realizar tal tipo de estudo é necessário eleger conceitos e métodos que sirvam de ferramenta na articulação de idéias ao longo desta dissertação.

Quadro Teórico

Memória Social e Coletiva

“A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” (Huyssen, 2000:37).

Muitos são os estudos realizados atualmente sobre a memória. No entanto, entendê-la como algo socialmente construído remete os pesquisadores a outros tipos de análise, diferentes daqueles que entendem a memória pelo seu viés biológico. Neste sentido, Pomian é bastante significativo, pois nos permite entender a diferença entre essa memória sensorial e a memória como materialização extracorpórea realizada pelo homem.

Para Pomian, apesar de toda memória ser, em primeiro lugar, “uma faculdade de conservar vestígios do que pertence já em si a uma época passada” (Pomian, 2000: 507), apenas nos homens a memória teria uma existência autônoma em relação ao organismo, transmitindo os vestígios do passado sob a forma de criações exteriores ao próprio corpo. Essas criações exteriores ao corpo estariam naquilo que chamamos de suportes da memória: sejam lugares, objetos ou, a própria linguagem, que permitam ao homem relembrar.

Apesar de podermos remontar a arte da rememoração com os gregos, é apenas na modernidade que a memória vai ser pensada pela intelectualidade como algo construído pela sociedade, por grupos; já que é neste período Pós-Revolução Industrial que poderá se perceber uma espécie de “desespero” pela memória. Essa sedução pela memória, utilizando a expressão de Huyssen, surge a partir do momento em que

A velocidade sempre crescente das inovações técnicas, científicas e culturais gera quantidades cada vez maior de produtos que já nascem praticamente obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (...) presente de uma dada época (Huyssen, 2000: 27).

Ou seja, o medo que o tempo vertiginoso da modernidade aniquile a sensação de continuidade do indivíduo faz com que esse busque incessantemente uma maneira de deixar sua marca para as gerações futuras. Logo, nos dias atuais,

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse a recordação total (Huyssen, 2000: 15).

Porém, aqueles que trabalham com temas referentes à memória social sabem que tal pretensão é impossível. Longe de serem opostos, memória e esquecimento possuem uma relação dialética, dependendo um da existência do outro, ou melhor, sendo um parte do outro. Esse primordial temor de ser esquecido acaba por alimentar os mercados de memória em busca de uma missão impossível: a reconstituição total do passado. Mas o que é preciso ter consciência é que a memória sempre será fragmentada, passível de deformações, ilusões e lacunas. É preciso aceitar essa condição subjetiva da memória para compreender a sua importância. Nos dias atuais, no *boom* informacional em que vivemos, onde as notícias aparecem em tempo real, é preciso aprender a selecionar melhor que tipo de memória queremos reconstruir. É neste sentido que podemos perceber duas forças contraditórias no mundo atual, como bem descreve Thiesen

O que vemos hoje em dia é um movimento contraditório que, num certo sentido, se desloca para a fixação de afetos definidos por padrões de comportamento – hábitos, perfis e identidades, extremamente voláteis, uma vez que estão ao sabor do mercado, e são promovidos pelas comunidades mundialmente definidas e presentes nas mídias – ora para a busca de preservação das identidades locais, que se organizam como forças de resistência à perda da subjetividade (Thiesen, 1998: 112).

São essas resistências locais mencionadas por Thiesen que, em parte, permitem algumas reflexões acerca desta dissertação, já que torna-se possível questionar até que ponto podemos falar da Bossa Nova como uma forma, ou não, de resistência à enxurrada de músicas internacionais que invadem o mercado fonográfico. Ou seja, não obstante assimilarem diversas tendências estéticas em suas canções, até que ponto podemos dizer que construíram uma identidade própria relacionada ao seu espaço físico e simbólico de convívio?

A importância da memória social converge neste sentido, de permitir que se trabalhe com a memória de grupos, as suas formas de representação e a maneira como se identificam socialmente. Para isso, torna-se imprescindível a discussão sobre o conceito de memória coletiva cunhado por Halbwachs.

A memória para Halbwachs é construída no presente. Ou seja, as experiências que vivemos posteriormente e as idéias que trocamos com outros indivíduos, dentre outras questões, permitem que a nossa visão sobre o passado seja construída. E nesta reconstrução carregamos diversas experiências, situações passadas, pessoas e objetos junto conosco. Não foi somente o momento de maneira estanque que foi registrado na memória, e sim, uma série de outros quadros anteriores vividos. É neste sentido que podemos dizer que a memória é coletiva, porque

A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto, toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs (Rousso, 2002: 94).

O cuidado que se deve ter ao trabalhar com este conceito de memória coletiva é em relação à questão dos grupos na construção de suas memórias e das identidades. Apesar de Halbwachs não ter vivido o suficiente para abordar com mais abrangência tais temas, em seu livro póstumo *A Memória Coletiva*, sinalizou algumas questões importantes. Primeiramente, de que a adesão de um indivíduo não é necessariamente realizada em apenas um grupo, pois as pessoas possuindo interesses diversos e vivendo o seu cotidiano em diversas esferas distintas, certamente estará dialogando ao longo do dia com uma diversidade de grupos, mesmo que estes nada tenham em comum uns com os outros. Em segundo lugar, não podemos pensar na adesão a um grupo como algo definitivo, pois com o tempo os interesses e as circunstâncias também podem se modificar. Por esses motivos não podemos trabalhar com a memória esperando que esta seja a fonte para resgatar o passado em sua plenitude. Quem trabalha com a memória deve estar atento ao seu caráter subjetivo, já que sua construção é

realizada no presente, de acordo com o que o indivíduo e seu grupo estão vivendo no momento. É neste sentido que Rousso escreve que

(...) um indivíduo, quer fale espontaneamente de seu passado e de sua experiência (publicando, por exemplo, suas memórias), quer seja interrogado por um historiador (tornando-se assim testemunha ou ator da história), não falará senão do presente, com as palavras de hoje, com sua sensibilidade do momento, tendo em mente tudo quanto possa saber sobre esse passado que ele pretende recuperar com sinceridade e veracidade (Rousso, 2002: 98).

O conceito de memória coletiva, portanto, é de extrema importância para aqueles que trabalham com a memória e a identidade de grupos. No entanto, são insuficientes para problematizar algumas questões importantes sobre a memória. É neste sentido que pretendo retomar dois autores, que dialogando com Halbwachs, ampliaram alguns aspectos referentes à memória coletiva.

Gilberto Velho utiliza o conceito de *projeto*, bastante interessante para se pensar sobre temas referentes à memória e à identidade. Para ele,

A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado é assim descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações (Velho, 2003: 103).

O que Velho nos mostra é que as pessoas, assim como os grupos, estão constantemente negociando a forma como querem ser representadas socialmente, e que para isso necessitam dar significado ao seu passado. Contudo, o projeto a que Velho se refere não é necessariamente algo planejado e conscientemente articulado por um indivíduo ou grupo, mas é o “resultado de uma deliberação consciente a partir de circunstâncias, do campo de possibilidades em que está inserido o sujeito” (Velho, 2003:103). É neste campo de possibilidades de ação do sujeito, ou do grupo, que podemos pensar em algumas questões relativas à negociação da memória.

Segundo Pollak, a memória e a identidade são negociadas. E esta negociação não se passa apenas entre grupos, mas principalmente dentro do próprio grupo que define como vai querer ser representado pelos seus pares. O passado, neste sentido, ganha peso simbólico para o grupo, que fará uma releitura de acordo com as suas intenções presentes. Mas esta negociação, longe de ser pacífica, possui diversos pontos de tensão. Esta tensão pode se dar pelo embate entre os próprios integrantes do grupo, gerando silêncios, esquecimentos e

mágoas. Ou pode ser visto na disputa pela memória entre grupos distintos. No caso da Bossa Nova, por exemplo, é possível perceber alguns pontos de tensão com outros estilos musicais que - mesmo em algum momento dialogando entre si - precisam ganhar espaço no imaginário social. Outros embates também podem ser percebidos dentro do próprio grupo, pois os integrantes da Bossa Nova moradores da Zona Norte do Rio parecem se ressentir com o discurso midiático de alguns representantes do grupo de que a Bossa Nova seria um movimento circunscrito à Zona Sul, assim como alguns integrantes passaram a formar o grupo dissidente da Bossa Nova por buscarem temáticas sociais para a música popular no início da década de 70. Segundo Porttelli,

quando compreendemos que “memória coletiva” nada tem a ver com memórias de indivíduos, não mais podemos descrevê-la como a expressão direta e espontânea de dor, luto, escândalo, mas como formalização igualmente legítima e significativa, mediada por ideologias, linguagens, senso comum e instituições. Não podemos continuar procurando oposições somente entre campos de memória, e sim também dentro deles (Porttelli, 2002: 127-8).

É dentro destes campos da memória que podemos perceber o processo que Pollak chama de enquadramento da memória, portanto, a construção de uma memória realizada por um grupo dominante, que apaga, mutila e silencia partes da memória como forma de construir sua versão do passado, de forma que beneficie seu grupo político, ideológico ou social. No entanto, esta prática comum realizada por alguns grupos pode ser “dinamitada” no momento em que as memórias subterrâneas ganham vida própria e resolvem entrar em disputa no campo social. Essas memórias apelidadas de subterrâneas por Pollak, podem aos poucos fazer valer seus “fragmentos” de memória, transformando tradições e símbolos.

É através destas reflexões, acerca das diversas formas que se manifestam a memória social e coletiva que pretendemos analisar as memórias da Bossa Nova. Sabendo do seu caráter coletivo, das possíveis tensões entre seus integrantes e o embate pela memória com outros grupos musicais, os autores citados ao longo deste tópico nortearão algumas das futuras análises a serem realizadas nesta dissertação.

Memória e Espaço

Neste último século foi possível perceber cada vez maior desterritorialização do ser humano. Enquanto antes era possível vislumbrar barreiras físicas, que delimitavam os espaços dos Estados-nações, no século XX cada vez mais se falava num mundo globalizado, onde

pessoas, comércio, economia e cultura supostamente teriam livre acesso para transitar pelo globo. A vitória do capital implantaria os novos valores de uma sociedade de consumo, onde a produção de subjetividade deveria ser cada vez maior, criando objetos que pudessem ser facilmente esquecidos com o tempo e terem suas finalidades superadas por modelos mais avançados surgidos praticamente no mesmo momento em que o antigo ainda ocupava lugar de destaque para o consumidor. Essa cultura do esquecimento – e não a do aprendizado –, como assinalado por Bauman (Bauman, 1999: 169), não permite que o consumidor preste atenção por muito tempo em qualquer objeto. Tal produção do efêmero pela globalização acaba por mudar a ênfase e as prioridades dos sujeitos no que diz respeito aos aspectos culturais, sociais e da vida individual. Reforçando esta idéia, retiramos um trecho da fala de Bauman

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etnológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação...- não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. Os jovens que perambulam nos *boulevards*, com seus *walkman* colados no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. (...) Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os chips, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, tanto as diferenças se esbatem entre as coisas, entre os homens e os estados de coisas. No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente (Bauman, 1999: 169).

Neste sentido podemos falar da cultura como algo que tende a se homogeneizar, tornando-se uma espécie de cultura global. Isto pode ser reforçado através do exemplo da música. Ou seja, uma música que assume o topo do ranking nos Estados Unidos, certamente alcança a mesma popularidade nos países europeus e latino-americanos, porque representa os padrões mundiais do que está sendo veiculado pela indústria fonográfica. A lógica do mercado cultural permite disseminar estilos musicais que se tornem referência para diversas sociedades do globo, mesmo que estes novos estilos nada tenham a ver com seus particularismos.

Entretanto, essa cultura global não destrói necessariamente os localismos culturais. Apesar de muitas vezes este parecer ser o resultado mais comum, implicando numa espécie de disputa entre local e global; as culturas dialogam entre si e sofrem influências umas das outras. Muitas vezes na tentativa de negar essa pasteurização cultural, grupos locais assimilam o que vem de fora, criando novos arranjos para a cultura popular. É neste sentido que pensamos o surgimento da Bossa Nova, como um grupo de jovens músicos, que apesar das diversas influências da indústria fonográfica internacional, criou no final dos anos 50 um

estilo musical inovador em alguns aspectos estéticos, como a maneira de cantar, a batida ao violão e a temática de suas letras.

Quando falamos em localismos e particularismos também queremos nos remeter à questão espacial desta criação musical. O que propomos para a discussão espacial desta dissertação é a questão assinalada Halbwachs quando aborda o tema referente à memória e espaço em *A Memória Coletiva*, afirmando que o espaço carrega lembranças, pois

Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro (Halbwachs, 1990: 131)

O espaço, portanto, além de representar este entorno material da memória que se relaciona com seu aspecto físico, também representa os espaços simbólicos de indivíduos ou grupos. Logo, podemos dizer que

Em algum momento o coletivo atribui ao seu espaço ocupado o seu sentido. O constitui e o ocupa de forma que se identifique com ele, que se veja nele. Atribui a determinados trechos do espaço, sentidos definidos que, se para outros podem parecer esquisitos, para o grupo tem caráter vital, pois fala, assinala, com sua existência, a história, a trajetória, as experiências pelas quais passou o grupo. (Santana, 2000: 150)

Além de o espaço representar essa relação indivíduo e sociedade, ele está profundamente relacionado com a identidade dos grupos que dele se apropriam. Neste sentido, podemos retomar a questão do grupo da Bossa Nova, que tendo como seu espaço simbólico e físico a Zona Sul carioca, vai trazer na memória dos seus integrantes as imagens associadas a esses bairros – principalmente, Copacabana, Ipanema e Leblon. Estas imagens, não só referentes ao circuito de bares onde os músicos tocavam, as casas de artistas onde eram promovidas reuniões, ou à paisagem da Zona Sul; ficam materializadas nas letras de suas músicas, nas lembranças e na identidade que este grupo carrega consigo. O lugar, neste sentido, “se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores” (Augé, 2001: 73).

Entretanto, as relações entre memória, identidade e espaço não são, de forma alguma, estáticas. Como menciona Jeudy, apesar do espaço ser representado pela memória como uma espécie de lembrança atemporal, a identidade vai se encarregar de modificar tais representações de acordo com as questões presentes em que o grupo vive (Jeudy, 1990: 108-9).

Portanto, trabalhar com a idéia de memória e espaço é fundamental para este trabalho, já que a Bossa Nova está profundamente relacionada com os bairros da Zona Sul carioca, com os espaços de socialização de seus músicos e com a paisagem das praias cariocas. Estes elementos espaciais, que interagem e interagem com os indivíduos deste grupo, permitem a construção de uma memória coletiva que está calcada nesses *lugares de memória*¹, nesses redutos onde transitam imagens, pessoas e modos de viver.

Memória e Identidade

Como vimos anteriormente nas discussões acerca da memória social, a Bossa Nova está sendo analisada enquanto grupo. Ou seja, os bossa-novistas, além de terem mantido um círculo de amizades e de convivência no seu período de formação, construíram um sentido de identidade que desse consistência ao grupo. Quando mencionamos isto, nos referimos à uma série de códigos, comportamentos e idéias que serão negociados para dar significado ao grupo. Segundo Pollak,

(...) a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida de maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak, 1992: 204)

A partir da afirmativa de Pollak podemos entender que, tanto no plano individual quanto no coletivo, construímos a identidade em referência aos outros. Além de manter uma coerência interna com quem somos, existe a preocupação em ser compreendido pelos demais. Adquirir tamanha ligação internamente e externamente nos parece difícil quando pensamos na totalidade das relações humanas, contudo é uma prática comum, ou talvez inerente, àqueles que vivem em sociedade e transitam por diversos grupos ao longo da vida. Acreditar que tal empreitada seja realizada com consenso e sem dificuldades, é reduzir a complexidade dos indivíduos e da memória. Portanto, é preciso atenção para perceber os processos de construção das identidades. Na Bossa Nova este processo se dá, entre outros pontos, a partir de sua relação com a alteridade.

¹ NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo, n.10, dezembro de 1993. P.21. Sobre lugar de memória, Nora escreve: “São lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”.

Internamente, a Bossa Nova abarcava uma série de músicos, intérpretes e compositores que tinham em comum um ideal estético. Contudo, pertencer à Bossa Nova significava também ser aceito no grupo, além de seguir e respeitar certos preceitos. A negociação por estes códigos de pertencimento não era realizada sem conflitos de opiniões e idéias, fato comum aos grupos. No entanto, é importante notar de que maneira foi estabelecido o sentido de identidade, logo, se foi preciso negar o acesso de algumas pessoas, se outras acabaram por serem desligadas do grupo, ou se optaram por tal desligamento. Tais informações explicitam os critérios que os norteavam. Inclusive, a própria reconstrução da memória de alguns de seus integrantes nos dão pistas das diferenças, que esquecidas ou silenciadas, foram enquadradas para estruturar tal identidade.

A Bossa Nova e os demais grupos musicais representam também momentos em que o estilo teve de conviver com a alteridade. Neste caso podemos citar o samba-canção e a música de protesto dos anos 60 como os momentos de maior importância na construção, ou reconstrução, de suas identidades. Nos dois momentos há uma espécie de negação da Bossa Nova aos estilos, como numa relação dialética entre antigos e modernos. Sendo num primeiro momento a Bossa Nova uma novidade e uma negação ao samba-canção, e no segundo momento defendendo a sua tradição estética contra a nova temática em questão da música social. Porém, antes de nos estendermos em tal discussão, é preciso compreender tal par de conceitos. Segundo Le Goff,

De fato, as sociedades históricas, mesmo que não se tenham apercebido da amplitude das mutações que viviam, experimentaram o sentimento de moderno e forjaram o vocabulário da modernidade nas grandes viragens da sua história. A palavra “moderno” nasceu com a queda do Império Romano, no século V; a periodização da história em antiga, medieval e moderna instaura-se no século XVI, cuja “modernidade” foi assinalada por Henri Hauser (1930); Théophile Gautier e Baudelaire lançam o conceito de modernidade na França do Segundo Império, quando a Revolução Industrial está se impondo; economistas sociólogos e politólogos definem e discutem a idéia de modernização logo após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da descolonização e da emergência do Terceiro Mundo. (Le Goff, 2003: 176)

A Bossa Nova tendo surgido em fins da década de 1950 passa por todo este período de emergência do Terceiro Mundo mencionada por Le Goff. Após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da Guerra Fria, os Estados Unidos abrem seu campo de influência ideológico, dando auxílio financeiro para os países que precisavam ser reconstruídos após o fim da guerra, assim como os países subdesenvolvidos na tentativa de modernizá-los. No Brasil o presidente progressista Juscelino Kubitschek foi o porta-voz de uma política

desenvolvimentista que tinha a finalidade de elevar o Brasil ao patamar de nação industrializada. Algumas tarefas do seu plano de governo foram implementadas, mas o que chama atenção é como os valores culturais de modernidade norte-americanos acabavam afetando o dia-a-dia do brasileiro, seja pelo cinema, pela rádio e, mais tarde pela televisão.

A Bossa Nova foi bastante influenciada por estes valores de modernidade, onde era preciso ter uma linguagem, uma maneira de se vestir e de se comportar no meio social. É claro que estes valores foram assimilados e de alguma forma reinventados pelos bossa-novistas, porém os discursos de seus integrantes não deixam de carregar tal idéia do estilo como algo inovador, *cool* e simples; muitas vezes negando o passado e a tradição, se chocando com outros estilos ou mesmo tornando-se o moderno-antigo em determinados momentos de sua trajetória. Perceber até que ponto este valor “moderno” interferiu na construção da memória e, principalmente, na concepção da identidade da Bossa Nova nos permite compreender algumas de suas escolhas, o intuito de seus discursos e sua referência simbólica que permeia até hoje o imaginário social. Tais questionamentos que tentaremos responder ao longo da dissertação.

Abordagem Metodológica

A metodologia a ser utilizada nesta pesquisa – a História Oral -, apesar de ter sido introduzida no Brasil na década de 1970, ganha expressividade maior nos Anos 90. A incorporação da História Oral pelos programas de Pós-graduação em História, o aumento de seminários sobre o tema e o conseqüente contato entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros selados nos encontros, foram elementos importantes que sinalizavam a “vitalidade e o dinamismo da área” (Ferreira e Amado, 2002: IX). Com a criação da Associação Brasileira de História Oral, em 1994, consolida-se um espaço de discussão, proporcionando o ingresso de novos pesquisadores, assim como a ampliação dos eixos temáticos dos trabalhos.

O crescimento da História Oral no Brasil também proporcionou o amadurecimento de uma série de pesquisadores acerca de seu *status*. A partir da reflexão e discussão sobre o tema, três principais posturas foram delineadas: a História Oral como técnica, como disciplina ou como metodologia.

A postura técnica utiliza a História Oral apenas como um apanhado de procedimentos que dizem respeito ao aparelho de gravação das entrevistas e a posterior conservação das fitas – questões imprescindíveis, no entanto não esgotam o alcance da História Oral, que fica relegada ao papel de complemento de fontes.

Em outro extremo há os que elegem a História Oral como disciplina. Esta teria um corpo teórico singular baseado em suas práticas, ou seja, como disciplina a História Oral poderia refletir sobre si mesma. No entanto, criar um *corpus* teórico baseado nas entrevistas torna-se questionável na medida em que os textos produzidos pela História Oral sempre estarão relegados à seletividade da memória de seus narradores.

Reduzir a discussão teórica apenas ao âmbito da História Oral nos afasta de uma série de discussões enriquecedoras, que terminam reduzindo o embasamento técnico de seus textos. Logo, adotá-la como metodologia tornou-se mais adequado para este trabalho, já que

Para se fazer um trabalho de história oral não basta alguém munido de gravador ou filmadora e a existência de um ou mais depoentes dispostos a dar entrevistas. É preciso um projeto que guie as escolhas, que especifique as condutas e qualifique os procedimentos desde o começo até o fim (Meihy, 1998: 162).

Buscar a solução de questões teóricas em outras disciplinas permite a produção do conhecimento e amplia os caminhos alternativos de interpretação. Contudo, a análise feita com a documentação produzida a partir das narrativas colhidas pela História Oral são posteriores a uma série de procedimentos como indica Meihy na citação acima. Primeiramente, é preciso definir o perfil dos entrevistados para a pesquisa. Ou seja, dentro de um grupo onde encontramos músicos, compositores, intérpretes e estudiosos da Bossa Nova, existem subdivisões importantes de serem mencionadas. Neste caso, utilizamos o próprio conceito de *geração* mencionado pelos entrevistados. Para eles, a primeira geração seria dos fundadores da Bossa Nova, que abarcaria o período do final da década de 50 até meados de 1962. Após 1962, ano em que se realiza o Concerto no *Carnegie Hall* em Nova York, novos integrantes se agregariam ao estilo, formando a segunda geração. A terceira geração² é mencionada como os músicos atuais que compõem ou regravam antigos clássicos da Bossa

² Optamos apenas pelas entrevistas com integrantes da primeira e segunda geração da Bossa Nova, que em parte vivenciaram o surgimento da Bossa Nova e o seu desdobramento nas décadas de 60 e 70. Entendemos este período como fundamental na construção de identidade da Bossa Nova, ou de suas diversas identidades. A terceira geração, por abarcar músicos de nossa atualidade, e por ter uma definição imprecisa e subjetiva, não corresponderiam às expectativas da pesquisa.

Nova. Entrevistamos estudiosos da área como forma de explorar melhor o tema - são essas entrevistas que chamamos de *entrevistas exploratórias*³.

Foram realizadas oito entrevistas ao longo da pesquisa. Em relação ao processo do trabalho de campo, a maior dificuldade encontrada foi o acesso à rede de entrevistados, posto que em sua maioria são pessoas bastante ocupadas com turnês, shows e gravações. Ter acesso aos contatos, como número de celular ou endereço de correio eletrônico também foi trabalhoso num primeiro momento da pesquisa. Contudo, passada esta primeira etapa, os entrevistados mostraram-se bastante solícitos em relação às entrevistas e à pesquisa como um todo.

O primeiro entrevistado, o músico e compositor Marcos Valle, uniu-se à Bossa Nova em 1964, integrando a segunda geração do grupo. Sua trajetória artística ficaria marcada pelas participações em programas de TV, nos Festivais da Canção e da censura sofrida em algumas de suas canções no período da ditadura militar brasileira. No final da década de 1980 tem seu trabalho redescoberto por DJ's europeus, fato que deu uma nova perspectiva a sua carreira.

Ricardo Cravo Albin, nosso segundo entrevistado, é um pesquisador respeitado no âmbito da música popular brasileira. Presidindo o Museu da Imagem e do Som na década de 1960, realizaria um dos projetos mais significativos da instituição intitulado de *Relatos para a Posterioridade*, onde ícones da cultura popular brasileira – da música, cinema, teatro, rádio e TV – deixaram registrados seus depoimentos em fitas VHS. A entrevista exploratória realizada com o pesquisador contribuiu para ampliar algumas noções relativas ao panorama cultural carioca dos anos 30 aos anos 50.

A terceira entrevistada, a intérprete e ex-apresentadora de televisão Sônia Delfino, também pertenceu à segunda geração da Bossa Nova. Pelo fato de ter nascido e sido criada em São Cristóvão, Zona Norte do Rio, permitiu que observássemos as reconstruções das memórias da Bossa Nova através de um outro prisma.

Roberto Menescal, o quarto entrevistado, é uma figura importante para a Bossa Nova até os dias de hoje. Músico, compositor e arranjador, Menescal foi um dos fundadores da Bossa Nova. Atualmente é um dos maiores divulgadores e porta-voz da memória da Bossa Nova, além de incentivar o relançamento de antigos artistas e o lançamento dos novos, como forma de manter viva a Bossa Nova no cenário musical brasileiro e internacional.

Wanda Sá pertence à segunda geração da Bossa Nova. Foi professora na Academia de Violão de Roberto Menescal junto com nomes como Nara Leão e Marcos Valle. Lançando

³ A entrevista exploratória, na metodologia da História Oral, serve como forma de conhecer melhor o tema da pesquisa. Logo, muitas vezes este tipo de entrevista ocorre com estudiosos e pesquisadores da área.

apenas um disco em 1964, foi morar nos Estados Unidos, e fez uma pausa de vinte anos na carreira de cantora. Atualmente voltou ao cenário musical brasileiro e japonês cantando Bossa Nova como repertório.

Nosso sexto entrevistado, e também fruto da segunda geração, Pery Ribeiro é filho de dois grandes cantores do rádio da década de 1940, Herivelto Martins e Dalva de Oliveira. Inicia sua carreira como intérprete, anteriormente ao surgimento da Bossa Nova, cantando temas de samba-canção. Com a descoberta do estilo, passa a interpretar o repertório de Bossa Nova, principalmente no cenário musical paulista. Morando hoje em Nova York, interpreta clássicos da Música Popular Brasileira.

Sérgio Ricardo nasceu em São Paulo, vindo para o Rio de Janeiro já adulto na tentativa de se lançar como pianista. Já como músico profissional passa a integrar a primeira geração da Bossa Nova, agora compondo e interpretando suas canções. Em 1962 participa do movimento realizado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes do Brasil (UNE). Sua inserção na música de protesto marcou sua ruptura com a Bossa Nova. Ao longo de sua carreira lançou-se como cineasta e autor de trilhas sonoras para o cinema. Atualmente também dedica-se às artes-plásticas.

Nosso oitavo entrevistado, Reginaldo Bessa, foi criado na Zona Norte do Rio de Janeiro. Lançou sua carreira de músico e compositor em 1962, na Argentina, cantando ao estilo Bossa Nova em shows, programas de televisão e nas rádios. Voltando para o Brasil dois anos mais tarde, licenciou-se em Música pela UNIRIO e trabalhou com composições de *jingles* para TV. Recentemente teve seu primeiro disco relançado na Alemanha.

O quadro abaixo (*Quadro 1*), de maneira geral, resume o perfil de nossos entrevistados.

QUADRO 1

Perfil dos Entrevistados

Nº	Nome	Data e Loca de Nascimento	Residência	Formação	Profissão	Geração a qual pertence	Data da Entrevista
1	Marcos Valle	14/09/1943 Rio de Janeiro – RJ	Recreio – RJ	Nível médio	Compositor e músico	2ª	11/07/2005
2	Ricardo Cravo Albim	20/12/1940 Salvador – BA	Urca – RJ	Direito	Jornalista e escritor	-	18/08/2005
3	Sônia Delfino	* Rio de Janeiro – RJ	Tijuca – RJ	Direito	Cantora e advogada	2ª	20/08/2005
4	Roberto Menescal	15/10/1937 Vitória - ES	Barra da Tijuca - RJ	Nível Médio	Compositor, músico e produtor	1ª	14/09/2005
5	Pery Ribeiro	27/10/1937 *	Nova York/ São Conrado – RJ	Nível Médio	Artista	2ª	23/03/2006
6	Wanda Sá	01/07/1944 São Paulo – SP	Leblon – RJ	Nível Médio	Cantora	2ª	28/03/2006
7	Sérgio Ricardo	18/06/1932 Marília – SP	Vidigal – RJ	Nível Médio	Músico, compositor, cineasta e artista- plástico	1ª	03/05/2006
8	Reginaldo Bessa	* Rio de Janeiro – RJ	Jardim Botânico - RJ	Licenciatura em Música	Músico	2ª	08/06/2006

* Os dados em branco são relativos aos dados não preenchidos pelos entrevistados na ficha de entrevista.

Os músicos, compositores, intérpretes e pesquisadores, mencionados anteriormente, foram entrevistados a partir de roteiros elaborados por eixos temáticos (*ver anexo 1*). A idéia

de abrir a entrevista em temas⁴ (Thompson,1992), permite que o entrevistado tenha um campo mais amplo para reconstruir suas memórias, já que da mesma maneira que um questionário muito fechado pode inibir o entrevistado – reduzindo o espaço de problematização do pesquisador -, uma entrevista totalmente livre pode ser decepcionante, pois o entrevistado pode não perceber qual é o interesse do pesquisador – discorrendo sobre temas que não suscitam a discussão necessária para pesquisa.

Outro ponto importante a ser levantado na discussão acerca da História Oral é sobre algumas questões que se colocam quando se trabalha com histórias de vida. Nesta dissertação, apesar de não representar a totalidade da pesquisa, a história de vida ganha uma dimensão importante, já que trabalhando com a memória e identidade da Bossa Nova, e uma diversidade de perfis de entrevistados, como vimos acima, ela não somente descreverá a vida interior do sujeito e suas ações, mas também os contextos interpessoais e sociais (Bertaux, 2001: 31). No entanto, longe de representar a totalidade das experiências vividas pelo entrevistado, ou mesmo de representar uma espécie de trajetória de vida do sujeito, a história de vida é caracterizada pelo que Daniel Bertaux chama de *filtro*. Ou seja, para o autor, quando o entrevistado aceita realizar a entrevista, este realiza um pacto com o tema da pesquisa, muitas vezes não discorrendo sobre pontos da sua vida privada.

Neste sentido, Queiroz afirma que o caráter individual do entrevistado está longe de ser o enfoque principal da história de vida, e sim os componentes sociais coletivos que se pode retirar de sua experiência individual, nunca deixando de lado sua singularidade e suas características subjetivas. Logo, é importante fazer distinções entre história de vida, autobiografia e biografia, para que não se confundam suas especificidades. A autobiografia quase não sofrerá intermediação do pesquisador, já que é o narrador que fala diretamente ao público. Ao contrário da biografia, onde é o pesquisador que vai explicar os comportamentos e as fases da existência individual do entrevistado. Nos dois casos, o enfoque sempre será individual, ao contrário das pretensões da história de vida (Queiroz, 1988).

Outra singularidade para quem trabalha com a História Oral está relacionada ao seu documento. Já sabemos que esta metodologia trabalha com fontes orais, porém, não são somente as fitas gravadas das entrevistas o documento do pesquisador, e sim o resultado de

⁴ THOMPSON, P. A **Entrevista**. In: *Voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. - Segundo Paul Thompson, uma das dificuldades de realizar uma entrevista em História Oral reside no fato de não transformá-la em questões muito objetivas, já que sendo demasiadamente direto nas perguntas, o entrevistado acaba dando respostas que o historiador quer ouvir, desumanizando o conteúdo das narrativas e aniquilando sua compreensão social. Para não cair nesta armadilha, o historiador deve buscar um conhecimento prévio para elaborar as perguntas sobre o que cada entrevistado pode relatar, assim como atinar para a relevância histórica de suas perguntas. Desta maneira torna-se possível eleger uma temática coerente, onde o entrevistado se sinta à vontade para reconstruir seu passado.

sua transcrição. Ou seja, é o pesquisador quem produz o documento da História Oral, pois além de transcrever a fita das entrevistas, munido com suas anotações realizadas no trabalho de campo, tentará passar para a transcrição da fita todo o ambiente onde estava sendo realizada a entrevista, as pausas e silêncios dos seus entrevistados, enfim, o pesquisador tentará situar o cenário em que se desenvolve a entrevista.

No entanto, a questão de utilizar a transcrição como documento de análise para a pesquisa não passa somente por este âmbito mais teórico, mas também por questões técnicas, já que

toda fita, mesmo quando utilizada com parcimônia, ainda assim é frágil, exige cuidados especiais para maior durabilidade, e armazenagem bastante caras. A única forma de se conservar o relato por longo tempo está ainda em sua transcrição (Queiroz, 1988: 17).

Como a transcrição acaba tendo uma perda de conteúdo em relação à fita gravada⁵, torna-se importante que a intermediação do pesquisador entre o conteúdo da fita e o que será transcrito seja realizada com neutralidade; desta maneira evita-se possíveis deturpações na utilização das entrevistas. No entanto, os relatos transcritos e revisados dependem da disponibilização de seu conteúdo pelo entrevistado para serem utilizadas em futuras análises da pesquisa; esta atitude reflete um pacto importante de respeito e confidencialidade entre o pesquisador e o narrador, premissas metodológicas e éticas fundamentais para aqueles que seguem os caminhos da História Oral.

Tendo a História Oral como metodologia norteadora e indispensável para o tipo de análise proposta para este estudo, esta por si só não esgota as questões propostas. Neste sentido, as análises serão realizadas com apoio de depoimentos em fitas VHS de integrantes da Bossa Nova, concedidos ao Museu da Imagem e do Som em sua maioria na década de 1980, e de entrevistas contidas no livro *A MPB em discussão: entrevistas*⁶, onde a pesquisadora Santuza Cambraia Naves e sua equipe publicaram entrevistas realizadas com diversos estudiosos e expoentes da música popular brasileira. A bibliografia selecionada sobre o tema - a Bossa Nova - constou de publicações realizadas por curiosos, assim como publicações respaldadas academicamente, sejam em formato de livros, artigos ou teses.

⁵ FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. P.VIII - “O gravador parece, a primeira vista, um instrumento técnico próprio para anular, ou pelo menos para diminuir o possível desvio trazido pela intermediação do pesquisador. Logo se viu, no entanto, que o poder da máquina não era tão absoluto, e nem mesmo tão grande quanto se havia suposto, uma vez que a utilização dos dados nas pesquisas exigia, em seguida a transcrição escrita”.

⁶ NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (Organizadores). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Compreendemos que a Bossa Nova, por ser um tema que desperte interesse em seus admiradores, foi um tema muito explorado editorialmente, sendo poucos os estudos acadêmicos conhecidos do grande público, inclusive, dos nossos próprios entrevistados. Desta forma optamos por adicionar tais publicações, inclusive, por acreditarmos que estas possam influenciar de alguma maneira as narrativas de nossos entrevistados.

2 “Discutir por discutir, pra sustentar opinião”: diálogo entre memória e historiografia na Bossa Nova.

No campo da história é necessário que se faça um estudo historiográfico. Isto porque, mesmo numa área do conhecimento que tem a pretensão de ser isenta na sua interpretação dos acontecimentos, a dificuldade do pesquisador em livrar-se de certos conceitos de sua época e transportar-se para a mentalidade do passado quase sempre compromete o fazer histórico.

Contudo, tal subjetivismo não reduz a importância da produção do conhecimento. Ao contrário, contribui para que as gerações futuras compreendam a mentalidade em que o pesquisador estava imerso no momento em que realizou seu trabalho. Assim, compreendemos as correntes de pensamento e os por quês de tais idéias, conceitos e valores. Ou seja, realizar um estudo historiográfico, ou melhor, fazer uma releitura do que já foi escrito sobre um tema, permite que analisemos a história com um olhar mais crítico e aguçado, entendendo como momento histórico e a obra do historiador acabam por se misturar, sendo um produto do outro.

É com este intuito que realizamos uma breve historiografia da Bossa Nova, pois apesar de sua história já estar largamente difundida, pouco se reflete sobre aqueles que a escreveram. Conhecer melhor o pensamento destes autores e dialogar com eles nos dá a possibilidade de compreendermos os motivos que inspiraram suas diversas versões, assim como de elegermos àquela versão que gostaríamos que fosse a corrente.

2.1 Historiografia da Bossa Nova

*“(...) Já percebi a confusão
Você quer ver prevalecer
A opinião sobre a razão
Não pode ser, não pode ser (...)”*

(“**Discussão**” – Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça)

Augusto de Campos foi o primeiro teórico a refletir sobre a Bossa Nova. Em seu livro *O Balanço da Bossa e outras bossas*, de 1968, reuniu artigos veiculados pela imprensa de alguns estudiosos para embasar as discussões do livro. Os colaboradores do livro foram Brasil Rocha Brito, musicólogo formado pela Escola Livre de Música e autor do texto *Invenção* que faz uma apreciação técnica da Bossa Nova; Júlio Medaglia, que estudou música no Brasil, especializando-se em regência na Universidade de Freiburg, retorna ao Brasil regendo

formações musicais como a Filarmônica e a Sinfônica de São Paulo, pelo seu apreço pela música popular participou como júri de algumas edições dos Festivais de Música Popular Brasileira, no livro contribuiu com o artigo *O Balanço da Bossa Nova* onde discute as tendências da música popular no Brasil; o terceiro e último colaborador foi Gilberto Mendes, compositor e crítico musical, em seu texto *De como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda* faz uma análise musicológica sobre a terceira edição do Festival da Canção. Campos, poeta e crítico musical dos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, complementa o livro com os demais ensaios.

O livro como um todo parece definir a Bossa Nova como o estopim de um movimento em prol da renovação e modernização da música popular no Brasil. Escrito por estudiosos com bastante respaldo no cenário musical de então, o livro fala minuciosamente das inovações estilísticas e estéticas da Bossa Nova. No entanto, o livro considerado pioneiro aviva tensões e preconceitos em relação aos estilos que consideram não ter alcançado a linha evolutiva da música popular. O samba-canção⁷ e a música social⁸ são alvos das mais pesadas críticas, o primeiro por pertencer ao passado e não agregar valor estético de qualidade na música popular, e o segundo por estar retrocedendo ao passado, esvaziando a estética musical e empobrecendo o cenário com suas músicas sobre a temática social. Para Campos, a Bossa Nova era resultado de um grande esforço musical que vinha desde os tempos do modernismo. Ou seja, para o autor a fusão do samba, com o balanço do violão e a qualidade das harmonias da Bossa Nova agradavam pela qualidade musical, por uma suposta sofisticação dos arranjos e pelo lirismo de algumas letras. Com sua crítica e seu respaldo, influenciou gerações de estudiosos, colocando a Bossa Nova num patamar quase sagrado no rol da música popular produzida em todos os tempos no Brasil.

José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical, dedica-se à temática da música popular brasileira. Em um de seus livros chamado *a História Social da Música Popular Brasileira*, Tinhorão reconstrói a trajetória da música popular desde o século XVI, quando Portugal nos influenciava com uma viola e uma canção. O livro perpassa os séculos até

⁷ Estilo musical que surge no início dos anos 40 no Rio de Janeiro, atingindo o auge da sua popularidade no início dos anos 50. Influenciado pelos boleros latino-americanos e o samba, a temática de suas letras abordam, em geral, os dissabores do amor e da vida, que são interpretados com uma forte carga dramática pelo artista. Alguns de seus representantes são Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Orlando Silva, Vicente Celestino, Francisco Alves, entre outros.

⁸ Surge no início dos anos 60 a partir de um grupo de artistas ligados ao centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes do Brasil. “Optando por uma estética clara e acessível às massas” (Naves, 2001: 31), abordam em suas letras muito da realidade social do “homem comum” brasileiro, desde os que vivem nas favelas dos grandes centros, até os que vivem no árido sertão nordestino. Nomes como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Edu Lobo e Sérgio Ricardo têm em suas discografias inúmeras composições relacionadas a temática social.

chegar na Tropicália da década de 1970, passando pela Bossa Nova. Sua crítica à música popular como um todo é bastante purista, ou seja, para o autor a música popular se perdeu com a universalização e mercantilização da música. O que era puro e genuíno perdia-se com a sedução pela comercialização da música, a venda de LP's, shows no exterior, etc. O autor deixa bem claro sua posição já na apresentação de seu livro, quando diz que

Assim, (...) do ponto de vista cultural e ideológico tal realidade de dominação econômica traz para o povo dependente uma consequência cruel: é que, ao envolver a idéia de modernidade e universalidade (quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo), o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento. (Tinhorão, 1998)

A Bossa Nova para o autor seria esvaziada de sentido, pois sendo fruto de uma classe média da Zona Sul, refletiria nas suas letras a exclusão de quem estava do morro para lá (Zona Norte). Apesar de suas críticas tocarem num ponto central para a contextualização da Bossa Nova quando menciona a distinção social dos jovens de classe média da Zona Sul e sua suposta alienação, parece ser muito inflexível quando diz que a Bossa Nova teria tirado do samba o que ele tinha de melhor, o ritmo, além de ser uma imitação mal acabada do jazz norte-americano, já que tal crítica termina por desqualificar toda e qualquer inovação estética que a Bossa Nova possa ter contribuído para nosso cancioneiro popular.

Ruy Castro, jornalista e escritor, lançou seu livro *Chega de Saudade* em 1990. Considerado por todos a “bíblia” da Bossa Nova, o livro é procurado e vendido até os dias de hoje. O que Ruy nos conta na introdução de seu livro é que este teria sido resultado de uma árdua pesquisa em que entrevistou pessoas, vasculhou arquivos pessoais e públicos, além de ter a cautela de manter em privacidade aqueles que não puderam ou não quiseram contribuir com seus relatos. Sendo uma espécie de livro de memórias da Bossa Nova, remonta suas influências e seus primeiros passos. As curiosidades dos bastidores e da vida de alguns dos personagens que transitam pelo livro parecem prender a atenção do leitor mais desatento. Contudo, apesar do autor pretender ser objetivo e factual, comete deslizes, julga personagens à revelia e dá continuidade ao discurso de Augusto de Campos ao mencionar a “modernidade” e a “maturidade” da Bossa Nova em relação aos demais estilos. Discutindo a obra de Castro, Merhy menciona que

O propósito de isenção pode levar a equívocos, mesmo que a reconstituição dos fatos esteja sob a responsabilidade de um jornalista experiente. A determinação de

reconstituir a realidade factual concebe a história como um relato que a materialidade torna inequívoco, mas que na verdade produz obstáculos à pesquisa, pulverizando as tentativas de tornar os fatos minimamente inteligíveis. (Merhy, 2001: 16)

A socióloga Santuza Cambraia Naves é, atualmente, uma das principais pesquisadoras sobre a música popular brasileira. No mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) analisou a trajetória do tropicalista Caetano Veloso. Em 1997, concluiu seu doutorado pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) sobre modernismo e música popular. Atualmente coordena o Núcleo de Estudos Musicais do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes. Entre suas publicações mais expressivas estão os livros *O Violão Azul: modernismo e música popular*, *Da Bossa Nova à Tropicália e A MPB em discussão: entrevistas*. Nestes dois últimos livros é possível compreender a análise que Naves faz em relação à Bossa Nova. Segundo a autora a Bossa Nova carregaria uma herança muito grande dos músicos modernistas da década de 1920, assim como do construtivismo dos anos 50. Três características marcariam esta herança: em primeiro lugar a apreensão estilística do jazz utilizada para dar suavidade ao samba, em segundo a formação erudita de seus músicos que foram dialogar na prática com a temática popular, e por último, a forma de cantar simples, sem arroubos dramáticos, “(...) com um timing perfeito e nenhuma ênfase emotiva”. Em uma das passagens do livro, Naves fala do construtivismo e do modernismo na Bossa Nova através de dois de seus grandes personagens, João Gilberto e Tom Jobim.

É interessante observar que as figuras que mais se destacaram na criação da bossa nova exibiam, ao se encontrarem no final dos anos 50, sensibilidades diferentes. Se João Gilberto buscava um estilo intimista, Tom Jobim, embora versátil enquanto compositor, já aparecia no cenário bossa-novista com uma estética bastante marcada pelo excesso. Se João adotava uma postura mais camerística, Tom se voltava para os recursos sinfônicos. É como se ambos interpretassem o momento histórico em que viviam de maneiras diferentes: João à maneira construtivista que marcava a década, tanto na literatura quanto na arquitetura e nas artes plásticas, e Tom a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Villa-Lobos. (Naves, 2001: 18)

A autora acredita que a Bossa Nova tenha inaugurado o que hoje chamamos de MPB, pois a sua renovação estética daria o primeiro passo rumo à abertura musical no Brasil, mostrando que era possível fazer música de qualidade através do diálogo com outros estilos musicais, inclusive, os internacionais. Logo, a Bossa Nova teria influenciado a Tropicália,

assim como em parte a música de protesto, e tantos outros estilos musicais que se encontram hoje no cenário cultural brasileiro.

Sílvio Augusto Merhy concluiu em 2001 sua tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História Cultural na UFRJ, onde analisou de que forma a Bossa Nova apreendeu e transformou o samba. Dentre as diversas discussões em pauta ao longo de sua tese, a teorização do que é Bossa Nova nos parece bastante relevante. Merhy se contrapõe aos autores que tentam rotular a Bossa Nova como um movimento de ruptura com o que se fazia até então no cenário cultural brasileiro. Segundo o autor,

É um equívoco pensar a Bossa Nova como um movimento singular de ruptura, como se as demais práticas artísticas da época fossem retrógradas e se esforçassem por manter os velhos modelos que a Bossa Nova teria a missão de renovar. Muitos artistas buscavam uma imagem diferente para as suas carreiras, tanto instrumentistas como cantores. (...) Os movimentos de transformação e reforma eram abrangentes e a renovação atingia a cultura popular de várias formas e não só na maneira intimista de tocar e cantar o samba. (Merhy, 2001: 8-9)

O autor acrescenta que o debate em torno de uma definição da Bossa Nova torna-se complexo quando analisada por categorias. Assumindo-a como estilo outras questões emergem, posto que “a sua fisiologia permanece estável e pacificada até que receba uma provocação, e por reação deverá fabricar um estatuto com as normas que justifiquem o que é e o que não é a Bossa Nova” (Merhy, 2001). Desta maneira Merhy faz um profundo estudo musicológico dos temas considerados Bossa Nova, utilizando letra, melodia, harmonia e ritmo para categorizar as canções. Dos 260 temas selecionados por Almir Chediak ao longo dos quatro volumes que compõem os Songbooks da Bossa Nova, apenas 22 temas foram esteticamente considerados como sendo legítimos temas de Bossa Nova.

A análise do autor conclui que a Bossa Nova é mais do que um conceito e um estilo, e sim uma identidade que se constrói a partir de diversas referências e símbolos. A constatação do autor de que a música não é só definida pelo seu caráter formal, mas também por uma diversidade de fatores culturais, históricos e sociais permitem um enriquecimento do debate sobre a música como um todo, e particularmente para a historiografia da Bossa Nova, já que inaugura novas perspectivas e desconstrói algumas teses que pareciam estar petrificadas e legitimadas.

Ricardo Cravo Albin foi contemporâneo da Bossa Nova. Participou de reuniões do grupo no apartamento de Nara Leão, na Avenida Atlântica, e na casa de Ana Maria Portela, sobrinha da diretora do Diário de Notícias, onde eram realizadas jam sessions com Alaíde

Costa, Johnny Alf e Roberto Menescal. Também foi amigo de artistas como Sergio Mendes e Tenório Júnior. Formando-se em direito, acabou fazendo carreira como jornalista, chegando a presidir o Museu da Imagem e do Som na década de 1960, período em que realizou o projeto Relatos para a Posterioridade, onde personagens do cenário cultural brasileiro deixavam depoimentos sobre sua trajetória em fitas VHS. Atualmente preside o Instituto Cravo Albin na Urca, espaço destinado a salvaguardar discos raros e materiais de promoção de importantes nomes da música popular brasileira.

Albin lançou em 2003 *O Livro de Ouro da MPB*, onde aborda os diversos estilos musicais populares no Brasil desde a modinha e o lundu, do início do século XX, até os grandes sucessos da década de 1980 como Cazuza, Legião Urbana e Titãs. O livro é uma espécie de compêndio da música popular no Brasil, e em muitos momentos apresenta uma narrativa mais descritiva do que reflexiva. O autor dedica um capítulo inteiro à Bossa Nova, que privilegia as discussões sobre personagens, lugares e acontecimentos. No entanto, é possível vislumbrar a tese do autor, que acredita que a Bossa Nova é fruto do otimismo de uma geração que não queria mais falar das dores do pós-guerra. A Bossa Nova com sua proposta estética abarcaria inovação e tradição, pois fazia uma releitura do samba dos anos 30 e 40, com a influência do jazz branco norte-americano. Albin acredita que a Bossa Nova foi um momento de renovação da música popular, o que lhe proporcionou uma marca na história da música popular no Brasil. Contudo, peca ao não problematizar a ligação entre os estilos musicais, reduzindo estes a momentos estanques na história da música. Na passagem da Bossa Nova para a música de protesto e a Jovem Guarda, capítulos seguintes, muito se mostra do contexto histórico, e pouco se fala da ebulição que esta troca de estilo causou entre os artistas e o mercado fonográfico na época, dando a impressão de uma trajetória de poucos conflitos e muito romantismo.

2.2 A Bossa Nova entre a memória oficial e a história contada

*“Eu acho o livro do Ruy Castro muito interessante.
Tem gente que fala que não é exatamente tudo verdade.
Exatamente de verdade, ninguém vai fazer,*

Porque o tempo vai mudando e nós vamos orquestrando as coisas.

Põe um violino aqui, umas trompas ali e tal”

(Roberto Menescal)

Parece ser unanimidade para os integrantes da Bossa Nova que sua data de nascimento tenha sido em 1959, com o lançamento do *LP Chega de Saudade*, de João Gilberto. O disco, além de inaugurar a famosa “batida diferente” do músico, trazia como tema a música de Tom Jobim com letra de Vinícius de Moraes, que mais tarde seria considerada um dos hinos da Bossa Nova. *Chega de Saudade* falava sobre o amor de uma forma mais otimista do que os grandes temas do samba-canção, considerados melancólicos e exagerados. O samba-canção, que tinha feito escola com os boleros latino-americanos e com a sofrida música francesa do período pós-guerra, traduzia o pessimismo de uma geração que viveu o suicídio de Vargas e os horrores da conjuntura mundial durante o período das duas grandes guerras mundiais. Os jovens da Bossa Nova buscavam um tipo de linguagem que refletisse a realidade em que viviam: uma classe média que morava numa região em ascensão no Rio de Janeiro, e que desfrutava da suposta “modernização” do país proporcionada pela proposta de governo de Juscelino Kubitschek. Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, músicos e compositores que participaram do processo de formação da Bossa Nova, relatam o ambiente em que seu grupo vivia em fins dos anos 50⁹

O Brasil era um país feliz, o JK era presidente da República. (...) Nosso Brasil era feliz. Todo mundo estudava, era universitário. A gente não conhecia o morro. (...) A Bossa Nova era um feriado nacional. (*Ronaldo Bôscoli*)

A gente conhecia o Rio de Janeiro da montanha pra cá. (...) Em geral o Brasil tinha esperança (...) era um clima de grande festa. (*Roberto Menescal*)

Se o momento político parecia influenciar a proposta do novo estilo musical, no cenário musical as tensões pareciam estar acirradas. Bossa Nova e samba-canção disputariam seu espaço de prestígio, assim como numa querela entre antigos e modernos, onde o novo, em processo de construção de sua identidade, precisava negar a música do “passado”, e o “antigo” rejeitar as inovações dos modernos. Segundo Pollak,

⁹ Depoimento concedido por Ronaldo Bôscoli e Roberto menescal ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O material encontra-se conservado em VHS e não está datado.

A construção da identidade é um fenômeno que se reproduz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negação direta com os outros. (Pollak, 1992:205)

O discurso atual é de abrandamento e, inclusive, de reconhecimento do samba-canção como influência marcante para a formação da Bossa Nova. Na música *Bênção Bossa Nova*¹⁰, feita especialmente para o CD comemorativo de seus 40 anos de existência¹¹, o samba-canção é citado em meio a compositores e grupos pertencentes a outros estilos musicais, onde logo em seguida há uma frase que diz: “e é por toda essa influência que o Rio de Janeiro faz a Bossa e canta pro mundo inteiro”. Esta reconciliação entre memória coletiva da Bossa Nova e samba-canção talvez se explique pelo caráter mutável da memória, pois construída sempre no presente, passa por um processo de ressignificação quando mudam-se as referências, os pontos de vista e a conjuntura em que o grupo vive, como na afirmativa abaixo de Pollak

A memória também sofre flutuações que são em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. (Pollak, 1992: 204)

É interessante notarmos como o embate com o samba-canção é bem relatado por Campos em seu livro *Balanço da Bossa e outras Bossas*, de 1968. O autor comenta que a Bossa Nova teria realizado uma democratização na música, pois se no passado era o cantor quem brilhava tendo como pano de fundo sua banda, na Bossa Nova não havia hierarquia entre instrumentos e intérpretes (Campos, 2005). Já na introdução do livro o autor parece mais uma vez reforçar sua posição em relação às “músicas do passado”, agora criticando também as músicas de protesto que ganhavam força no cenário da ditadura militar brasileira.

Estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. (...) Não contra a Velha Guarda. Noel Rosa e Mário Reis estão muito mais próximos de João Gilberto do que supõe a Tradicional Família Musical. Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos idos. (Campos, 2005: 14-5)

¹⁰ Música composta por Roberto Menescal, Carlos Lyra e Paulo C. Pinheiro.

¹¹ Os quarenta anos da Bossa Nova foram comemorados no Japão com um grande show, que reuniu alguns dos nomes do grupo, e com o lançamento do CD comemorativo. Os entrevistados Wanda Sá e Roberto Menescal comentam em suas entrevistas, concedidas à Priscila Cabral Almeida, que os japoneses, sendo um de seus maiores fãs, teriam especulado que o surgimento do estilo teria sido em 1956, com o lançamento do LP de Elizete Cardoso intitulado de *Canção do Amor Demais*.

E termina a introdução com um recado retirado do Epigrama de Marcial, do século I

Só admiras os velhos, só a arte
Dos mortos move a tua pena.
Sinto muito, meu velho, mas não vale
A pena morrer para agradar-te. (Campos, 2005:15)

Pretendendo realizar uma análise crítica da música popular brasileira, Campos, assim como os demais co-autores que participaram do livro, se diziam a favor de uma linha evolutiva musical. Contudo, nesta evolução não parecia haver espaço para os temas do samba-canção, assim como da chamada música social que inaugurava uma nova vertente engajada em denunciar os problemas sociais brasileiros. Para os autores, a música popular estaria dando um passo para traz na escala evolutiva quando retornava à tradição do grande intérprete, que nos seus arroubos dramáticos, supostamente reduzia o valor das harmonias e das melodias. A crítica em relação à música de protesto passava por esta questão, já que para passar suas mensagens políticas e sociais para o grande público, a presença do intérprete ganhava mais força no palco, o que Campos dizia lembrar a antiga tradição do samba-canção. Porém, é preciso relativizar esta questão, uma vez que a música de protesto procurava alcançar o público de maneira distinta, através das suas mensagens políticas e sociais. A relação do intérprete com o público era de aproximação, apesar de utilizar a voz de forma mais efusiva para alcançar o grande público que se reunia em suas apresentações. Já a tradição que remontava o samba-canção estabelecia uma certa distância entre intérprete e espectador. Segundo Naves,

Os cantores, principalmente nos anos 40 e 50, obedeciam ao estilo operístico, soltando a voz ao máximo e exibindo-a com floreios os mais variados. Com relação à sua apresentação, era comum o cantor construir uma *persona* exuberante, recorrendo a trajes reluzentes e a uma postura teatral. O palco (...) era um espaço em que a figura do intérprete era mitificada, o que criava uma enorme distância entre o artista e o espectador. (Naves, 2001:11)

O conservadorismo do livro *O Balanço da Bossa e outras bossas* tem um grande peso na historiografia da Bossa Nova. Escrito por um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta; homens eruditos e respeitados no meio acadêmico, e fora dele, podemos nos arriscar em dizer que o livro foi peça chave para dar consistência e legitimidade à memória da Bossa Nova que ainda estava em formação. Esta legitimação da Bossa Nova feita por Campos

como a música popular de maior qualidade no Brasil é bastante presente nos relatos atuais de nossos entrevistados, como nos trechos selecionados abaixo.

Porque a gente buscava nos grandes artistas americanos - por exemplo, no Miles Davis, no Jerry Mulligan, Chat Baker, Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald – inspiração na beleza da construção da música, nos caminhos melódicos e harmônicos da Bossa Nova. (...) Como é que eu posso dizer? A Bossa Nova recebeu uma influência muito grande dessa coisa que tinha de melhor, do que tinha mais qualidade dentro da música americana. (*Pery Ribeiro*)

A Bossa Nova sempre foi feita com uma intenção de qualidade. Naquela época que a gente se reunia, a nossa música era de qualidade. (...) Eu acho que a partir dos anos 80 ficou tudo muito comercial, e aí se perdeu. (...) Mas ela (a Bossa Nova) tem a riqueza. Eu acho que as pessoas sentem que ali tem uma coisa de música de qualidade, de quem sabe fazer e de quem quer fazer bem feito, e não simplesmente uma música para tocar no rádio. (*Marcos Valle*)

Entretanto, a pergunta que fica é: por quê a Bossa Nova era tão agraciada por um certo grupo de intelectuais? Trotta nos dá pistas em seu texto, quando menciona que “a modernidade ao estilo bossa nova colaborou para estabelecer uma distinção no consumo econômico-social dos diferentes públicos a quem se dirigia” (Trotta, 2006:30). Neste sentido, sua sonoridade que remetia ao samba agradava as classes populares. O autor continua explicando como os elementos estéticos fascinavam os ouvidos mais críticos.

O padrão de qualidade da música ocidental deriva da obra de compositores como Bach, Mozart, Beethoven e contemporâneos, a partir das quais se elaborou uma teoria musical ensinada em conservatórios e escolas de música no mundo todo. Nesse sentido, a Bossa Nova adquiriu grande prestígio estético. (...) A Bossa Nova utilizou estruturas musicais de maior complexidade e, ao mesmo tempo, eliminou a superposição de ritmos diversos da percussão do samba, proposta sintetizada na batida de violão de João Gilberto. (...) Soma-se a isso a interpretação vocal intimista do cantor. (...) A Bossa Nova representava uma modernidade elegante, que rapidamente foi reconhecida como de alta qualidade. (Trotta, 2006:30-1)

Não pretendemos aqui negar o valor estético que a Bossa Nova trouxe para o cenário musical, ou mesmo, desvalorizar seus personagens. Temos como intenção mostrar, no campo da memória social, como esta obra literária contemporânea à formação da Bossa Nova contribuiu para uma memória oficial da Bossa Nova. Este conceito cunhado por Pollak refere-se a um trabalho de memória realizado por um grupo dominante que constrói um discurso a partir da eleição de certos fragmentos de memória condizentes com os valores que este grupo quer que sejam passados para a sociedade. Seja através do poder ou da influência, este tipo de discurso permeia o tecido social tornando-se uma espécie de história legitimada. No caso da

Bossa Nova, a memória oficial iniciada pelo livro de Campos tem continuidade nas próprias narrativas de nossos entrevistados, como vimos anteriormente, assim como em outras publicações sobre o tema.

Esta continuidade pode ser percebida na obra de Ruy Castro, *Chega de Saudade*, onde o autor busca relatos dos bossa-novistas para narrar suas memórias. Tal livro, no entanto, julga personagens, deixa de mencionar episódios e pessoas, fatos que nos remetem à obra de Augusto de Campos anteriormente citada, sendo que desta vez são os próprios bossa-novistas que narram suas memórias à Castro. A memória oficial, no seio da Bossa Nova, gera seus próprios guardiões de memória.

Castro inicia seu livro mencionando sua tristeza quando a Bossa Nova foi trocada por exotismos. O autor não deixa explícito quais seriam tais exotismos, porém com o decorrer da leitura compreendemos melhor que o ressentimento que o autor menciona está relacionado com o início da temática social na música popular brasileira. Sua mágoa refere-se àqueles que, estando no seio da Bossa Nova, optaram por outros caminhos musicais mais engajados. Em 1962, alguns bossa-novistas passariam a freqüentar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes do Brasil em busca de uma “atitude revolucionária consequente” do artista (Naves, 2001: 31), o que provocou o chamado “racha” no grupo. Carlinhos Lyra foi um dos que teriam passado para a “dissidência”, não conseguindo fugir do julgamento do autor, que menciona que apesar de ser de “esquerda”, Carlinhos fez a “Canção que morre no ar”, que era apenas uma música bonita. Mais a frente o autor ainda completa com a frase: “pra quem era de ‘esquerda’, Carlinhos até que levava um notável jeito para negócios”. Isto porque o cantor teria uma academia de violão e negociava com gravadoras para o lançamento de seu novo disco.

Esta mentalidade que refere-se à música social como uma atitude demagógica não alcançou apenas Carlos Lyra. Nara Leão, que assumiu publicamente seu desvinculamento com a Bossa Nova na época¹², também foi alvo de críticas. No livro especula-se que seu desligamento teria sido fruto da traição de seu ex-noivo Ronaldo Bôscoli com a cantora Maysa, durante uma turnê da cantora pela Argentina. No trecho abaixo o autor dá a entender que Nara teria sido induzida a dar outro rumo em sua carreira devido a tal especulação de seu rompimento com Bôscoli.

E a Bossa Nova também saiu machucada porque, durante o affaire, Menescal e outros tornaram-se acompanhantes de Maysa e, evidentemente, não puderam mais

¹² Fatos & Fotos, ano IV, 17 de outubro de 1964, n.194, P.12-3.

freqüentar o apartamento de Nara. Um importante ponto de aglutinação da turma se perdeu. Mas só para aquela turma porque, quase em seguida, Nara iria reaproximar-se de Carlinhos Lyra, ter a cabeça refeita por seu novo namorado – o cineasta moçambicano Ruy Guerra – e passar a se interessar por um tipo de música que, em relação à Bossa Nova, a faria mudar radicalmente de opinião. (Castro, 1990: 295)

Castro descreve toda a trajetória da dissidência no capítulo *A Flor Armada*. Contudo, outra questão chama atenção durante a leitura. Fora o seu ressentimento e julgamento em relação à outra turma, a turma do “racha”, o preconceito com os “exotismos” na música popular ficam mais claros quando o autor menciona a escolha do repertório da cantora para seu LP *Nara*.

Aloysio (de Oliveira) curvou-se e fez o disco, mas, no texto que escreveu para a contracapa, teve de esforçar-se para disfarçar sua má vontade para com o repertório de Nara, o qual incluía músicas que, segundo ele, “nada tinham a ver com a Bossa Nova”. E – observa Aloysio -, mesmo quando Nara cantava os compositores ligados à Bossa Nova, inclinava-se para as suas composições “de tendências puramente regionais”, (...) todas meio que com um sabor de senzala. Sem saber, Aloysio tinha razão em preocupar-se: aquele flerte com o populismo iria acabar estragando a poesia da coisa. (Castro, 1990: 346-7)

Três aspectos ausentes chamam atenção no livro, e por representarem questões contundentes no processo de construção da memória do grupo, discutiremos a seguir. Por mais que os guardiões da memória da Bossa Nova tentem refutar em seus discursos as críticas realizadas por alguns estudiosos, como Tinhorão, de que o estilo representava uma elite da Zona Sul, que fechada e por vezes alienada em seus apartamentos, teria conquistado o mundo (Tinhorão, 1998); percebemos que esta universalização da música popular brasileira proposta pela Bossa Nova era para poucos. Segundo Sérgio Ricardo - músico e compositor que iniciou sua carreira na Bossa Nova, inclusive participando do evento no *Carnegie Hall* em 1962, e que depois faria parte da chamada “dissidência” da Bossa Nova por ter migrado para a música social - a Bossa Nova, de grupo, já teria almejado virar um clube.

Eu acho que uma pessoa que interferiu mal no movimento foi o Ronaldo Bôscoli, porque ele era meio catalisador da coisa inferior da Bossa Nova, ele queria um clubinho. Na verdade, ele usava mesmo essa palavra “clube”, era o Clube da Bossa, com carteirinha. Eu achava aquilo uma bobagem, mas era o Ronaldo, ele tinha a sua influência, era meio líder. (...) Não tinha proposta, não tinha nem proposta. A proposta era ser um clube. Era ser um clubinho fechado, inclusive, aquela coisa de não permitir a entrada de mais ninguém, eu achava aquilo de uma burrice, uma coisa meio besta. O Jonny Alf não era do clubinho, o João Donato não era do clubinho. Que história é essa? Fulano de tal não era do clubinho, porque era de São

Paulo não era do clubinho. Que bobagem é essa? Que diabos de clubinho é esse?
(*Sérgio Ricardo*)

O ressentimento em relação à restrição que se fazia no interior do grupo também deixa marcas na memória da cantora Sônia Delfino, que sendo nascida e criada no Bairro de São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro, evidencia que a fronteira de pertencimento parecia estar demarcada geograficamente, onde algumas pessoas eram “mais iguais do que outras” (Santana, 2000:49) por pertencerem ao mesmo bairro ou região. A afirmativa de Sônia Delfino de que era discriminada por ser uma garota da Zona Norte, nos remete à questão relativa aos bossa-novistas de São Paulo. Tal exclusão promovida no seio da Bossa Nova pode ser compreendida quando analisada por um escopo sociológico, pois se nosso sistema exclui cidadãos economicamente, esta exclusão também se reflete no campo social e cultural. Segundo Santana,

Esta desigualdade permeia relações, estrutura espaços, práticas e lugares de ação e pertencimento. Neste quadro, embora sejamos todos cidadãos, nossos acessos nem sempre se dão de forma igualitária, com as mesmas condições. A própria cidade, em muito reflete isso. (Santana, 2000:49)

É importante realizar um trabalho de análise entre a fronteira da memória oficial da Bossa Nova e sua história contada, pois assim entendemos que neste processo entra em jogo uma diversidade de tensões e disputas. Se externamente, a Bossa Nova teve que driblar as diferenças com o samba-canção num momento de construção de sua identidade, e optar pelo seu fechamento no período em que o país passava a ser embalado pela música de protesto; internamente também elegeu seus critérios de aceitabilidade a alguns de seus integrantes, seja pela região em que moravam, ou pelos caminhos que suas carreiras seguiam, como no caso de Sérgio Ricardo

É o seguinte, de repente eu comecei a compor minhas músicas da Bossa Nova, que eu tinha feito. Ficaram aquelas. Então eles se cansaram de me chamar pra cantar só aquelas músicas. E pra eu cantar as outras coisas, não tinha cabimento. (*Sérgio Ricardo*)

Na reconstrução da memória da Bossa Nova atualmente, por mais que se busque uma postura de diálogo com os demais estilos, as memórias subterrâneas nos indicam os enquadramentos sofridos na versão que parece ser a recorrente. Ao que tudo indica, o “clubinho” não deixou de existir. Nas entrevistas, exceto a de Sérgio Ricardo e Sônia Delfino,

não encontramos menção a ele, porém, o vislumbramos em alguns relatos a partir da maneira como alguns entrevistados repetem o mesmo discurso.

Outro ponto que chama atenção em nossas análises é que de todos os nossos entrevistados, apenas Sérgio Ricardo não indica o livro *Chega de Saudade* como uma boa leitura sobre a Bossa Nova. Ao contrário mostra sua indignação com o autor, que ao qualificá-lo como uma espécie de traidor do estilo, chegou a ser repudiado pelo cantor através da imprensa.

Olha, eu só não recomendo o livro *Chega de Saudade*, porque ele é cheio de furos. Primeiro me tomou como o bandido da história. (...) Eu sou uma espécie de bandido ali. Eu tive até que responder na imprensa os ataques. É porque ele foi feito com o Ronaldo Bôscoli e com um outro rapaz lá de São Paulo, o Pica-pau, Walter Santos. Esses caras são todos muito mau-caráter. Pois ele foi beber informação com essas pessoas. Por acaso todas as duas pessoas tinham coisas contra mim. O Walter Santos achou que fui eu que disse que o espetáculo de Nova York teria sido um fracasso. Ele disse que fui eu que escrevi aquilo. Uma balela! Tive que desmentir mostrando quem foi que publicou. Agora, o livro continua por aí. Ou seja, um livro como esse é um livro cheio de furos e, além de tudo, um desrespeito incrível a certas pessoas como o próprio Vinícius, a Nara Leão, que só porque deixaram de ser bossa-novistas num certo momento da vida, parece que viraram inimigos da Bossa Nova. Isso aí que é uma coisa muito feia do livro. Eu não recomendo, esse livro eu não recomendo. (*Sérgio Ricardo*)

Mais uma vez entendemos que discursos como de Castro e Campos realizam um enquadramento nas memórias de nossos entrevistados, que terminam por dar continuidade à memória oficial, além de promover as versões do “clubinho”. No entanto, memórias subterrâneas¹³ como as de Sérgio Ricardo e Sônia Delfino podem ser um primeiro passo para a reconstrução desses fragmentos de memória que foram silenciados, esquecidos e manipulados ao longo das décadas. Logo, silenciar e esquecer, com certeza, prolongam a trajetória do “clubinho”. Trazer a tona fragmentos de memórias antes não escutados, nos permitem dar um novo sentido à história da Bossa Nova e a trajetória individual de seus artistas.

¹³ “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das memórias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’”. - POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: Estudos Históricos 3. São Paulo: Edições Vértice, 1989. P.4.

3 “Rio de sol, de céu, de mar” - a casa, a praia, o bar: a reconstrução da memória da Bossa Nova sob a ótica do espaço.

3.1 Etnografia do espaço da Bossa Nova

*“Olha essa rua, já não parece a mesma rua
Olha aquela praça, já não me lembra a mesma praça*

*Olha esse céu, onde não brilha a mesma lua
Olha esse sol, que já não tem a mesma graça
Aquela casa grande, chamavam de chalé
Agora mal se vê (...)*

(“**Velhos tempos**” – Carlos Lyra e Marino Pinto)

Realizar um trabalho etnográfico, segundo Geertz, é a maneira como o pesquisador interpreta seu objeto através da “captação de sentidos” dentro de uma “rede ou trama de significados” (Geertz, 1978). Longe de mostrar uma verdade última, a prática da etnografia é de

Estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle. (Geertz, 1978: 15)

Apesar de no estudo etnográfico a visão de quem observa estar respaldada na sua visão de mundo, o esforço por uma descrição densa nos leva a valorizar o desenrolar da ida a campo, desde seus primeiros passos, através do contato inicial com os candidatos a serem entrevistados, até as impressões que tivemos a partir dos relatos já transcritos.

O primeiro movimento realizado na pesquisa foi de definir uma lista de potenciais entrevistados, baseado nos nomes que surgiram através de leituras, da exposição de certos artistas na mídia e de alguns nomes que povoavam minha memória afetiva. Com a lista pronta, dava-se a largada em busca de um primeiro contato mais consistente, seja por telefone, caixa eletrônica ou pessoalmente.

A total falta de vínculo com o meio artístico parecia, num primeiro momento, uma dificuldade quase intransponível. Porém, quanto mais dialogava com pessoas da minha rede de sociabilidade sobre o tema, mais informações valiosas recebia. Através de uma lista com alguns nomes de artistas expressivos da música popular brasileira, entregue a mim por uma colega de mestrado, finalmente foi estabelecido o primeiro contato com o músico e compositor Marcos Valle. Apesar do longo período de negociação para a data da entrevista, por motivos relacionados à sua agenda profissional e à finalização de seu CD *Jet Samba*, Marcos Valle me concedeu o primeiro relato, o que me impulsionou a entrar em contato e realizar mais três entrevistas com Ricardo Cravo Albin, Roberto Menescal e Sônia Delfino. Estes dois últimos artistas foram contatados pessoalmente através da ida à divulgação do filme *Coisa Mais Linda* no Centro Cultural da Caixa Econômica e de um show no Teatro João

Caetano, ambos no Centro da Cidade do Rio. Numa segunda etapa foram entrevistados Pery Ribeiro, Wanda Sá, Sérgio Ricardo e Reginaldo Bessa; todos contatados através de telefonemas.

É interessante notar que a maioria dos encontros foram realizados na residência dos entrevistados, exceto o depoimento de Roberto Menescal realizado em seu estúdio de gravação na Barra da Tijuca. O acesso ao espaço da casa, recanto da intimidade e rotina destes artistas, nos remete ao pacto de confiança que se estabelece entre pesquisador e entrevistado mencionado por Thompson. O autor, discorrendo sobre os cuidados metodológicos a serem realizados numa entrevista de História Oral, revela que o local para realizar a entrevista deve ser onde o entrevistado possa se sentir à vontade. Em geral, o melhor local é a sua casa. E também é importante que a entrevista seja realizada apenas entre entrevistador e entrevistado, assim proporciona maior intimidade e sinceridade (Thompson, 1992). Seguindo os preceitos de Thompson, obtivemos relatos valiosos para a análise da construção da memória da Bossa Nova. No entanto, o local da entrevista por isso já estava deslocado do espaço-tempo em que o grupo da Bossa Nova construiu sua identidade. A Zona Sul do Rio, principalmente o bairro de Copacabana dos anos 50 e 60, foi uma impressão que tomou corpo na pesquisa através de leituras e com as transcrições das entrevistas.

Caminhando pelas ruas de Copacabana pude conhecer alguns dos lugares de memória mencionados pelos entrevistados, como o Beco das Garrafas, localizado na Rua *Duvivier*, o edifício *Champs Elisées*, na Avenida Atlântica, que foi residência da família de Nara Leão e local de encontro dos primeiros integrantes da Bossa Nova, e a Galeria Menescal, edifício onde morava Roberto Menescal. Envolvida com o tema da pesquisa, tais lugares passaram a fazer sentido para mim, não apenas pelo significado que o grupo lhe deu, mas por perceber a importância de tais lugares para a própria história da Bossa Nova. Como menciona Nora,

Se habitássemos ainda a nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. (...) Se vivêssemos verdadeiramente ¹⁴as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deforma-los, transforma-los, sova-los e petrifica-los eles não se tornariam lugares de memória. (Nora, 1993: 8, 9 e 13)



O Beco das Garrafas, na década de 50, ganha este nome devido às garrafas que eram jogadas pelos moradores incomodados com o volume dos sons provenientes das boates. (Castro, 1990)

O esforço em conservar tais lugares de memória é evidenciado em matérias de jornais, como O Globo de 28 de outubro de 2006, com o título de “Beco das Garrafas é protegido: reduto da Bossa Nova em Copacabana será revitalizado”. As boates do Beco das Garrafas, que na década de 1960 abrigavam *pockets shows* conhecidos por lançar novos nomes da música como Elis Regina, Marisa Gata Mansa e Sylvinha Telles, não volta na sua função original. Segundo a reportagem,

Famosa em Ipanema, a livraria Toca do Vinícius abrirá uma filial no pequeno beco dentro de um mês. O próximo passo será reproduzir no local o calçadão de Copacabana, espalhar mesinhas e devolver musicalidade perdida ao beco, que havia virado dormitório de mendigos e ponto de prostituição. (O Globo, 28/10/2006)

No trecho acima percebemos uma profunda disparidade entre o sentido dado à Copacabana do passado, quase como um paraíso originário, da Copacabana atual, onde acentua-se a disparidade social, tão comum aos grandes centros urbanos de hoje em dia. Na fala do entrevistado Ricardo Cravo Albin podemos captar um pouco desta aura construída sobre a Copacabana da metade do século XX,

(...) a Zona Sul da época – e isso também aponta exatamente a definição sócio-cultural dos nossos integrantes e dos personagens da MPB – eram bairros de classe média alta ou classe média, média. Não eram, diferentes de outros bairros, especialmente os subúrbios, bairros de classe média baixa. Copacabana era o local mais chique da cidade, porque o Leblon e Ipanema começavam a sua escalada. A Gávea já era um lugar também mais para os milionários, com seus carrões e tal. Então, a Zona Sul sempre foi marcadamente uma zona dos anos 50 objeto de desejo das pessoas. Já estavam saindo de Laranjeiras, da Glória, de Botafogo e do Flamengo para o novo grande momento urbanístico e sócio-cultural elevado, que era Copacabana, especialmente. E por extensão – se bem que nos anos 60 mais consolidado – os bairros de Ipanema e Leblon, sobretudo. (Ricardo Cravo Albin)

Complementando a fala de Albin, a pesquisadora Andrade discorre sobre o surgimento do “fenômeno” Copacabana.

(...) a partir da década de 40 o país diversifica o sistema industrial enormemente, criando as bases para a criação de um mercado consumidor. E se apenas um pequeno segmento da população vai poder ingressar nesta era de consumo, os

valores desta nova cultura espalham-se pelos *mass*-mídia como signos de *glamour* e sedução para todas as classes. Copa torna-se então, de certa forma e num certo momento, o espaço de atualização destes emblemas. Tomando-se como um marco os anos que sucedem ao término da Segunda Guerra, acompanha-se a consolidação desta imagem por toda a década de 50. (Andrade, 1992: 5)

Apesar da atual imagem de Copacabana veiculada pela imprensa nos passar a idéia de “liberalidade de costumes, a tolerância com a diversidade de comportamentos, a exibição hedonística dos corpos e mercadorias nas vitrines das ruas e da praia” (Andrade, 1992: 59), no imaginário social ainda associa-se o bairro a um estilo de vida decadente. No entanto, políticas urbanísticas como a da prefeitura de César Maia nos mostram como a idéia de revitalização de lugares de memória maquia as reais intenções de criar um espaço aprazível para turistas, expulsando os vagabundos. Como menciona Bauman, na mudança de uma “sociedade de consumidores” muda-se a ênfase e as prioridades no que diz respeito aos aspectos culturais, sociais e da vida individual (Bauman, 1999). Ou seja, para os bossa-novistas que vêm na preservação de locais como o Beco das Garrafas uma conquista na trajetória do grupo, o poder público se utiliza desta memória para fomentar espaços, antes esquecidos e fora dos padrões estéticos desejáveis, direcionados ao lazer e ao consumo. Nesta lógica, a restauração das fachadas, a boa iluminação e a troca do antigo calçamento suspendem temporariamente os medos presentes na sociedade relacionados a mendicância e a violência urbana.

A tentativa de preservar a memória da Bossa Nova através do espaço, como constatamos, não foi algo recente. Num trecho da entrevista de Sônia Delfino, a cantora menciona a ansiedade de seu amigo Ronaldo Bôscoli em abrigar a Bossa Nova numa espécie de templo, onde o estilo pudesse ser executado e apreciado pelos seus ouvintes.

Isso é outra coisa que me surpreende, que até agora as autoridades não criaram um espaço da Bossa Nova, um espaço definitivo. O Ronaldo Bôscoli, que era muito meu amigo, morreu com essa aflição, com essa tristeza, porque ele tentou de todas as formas, junto à prefeitura, que se fizesse a Casa da Bossa Nova, ou o Templo da Bossa Nova. Enfim, como teve o Clube do Samba por muitos anos, que funcionou tanto e ficava lotado. A Bossa Nova poderia estar dando muito mais lucro se isso acontecesse, porque certamente haveria um local onde as pessoas que gostam da Bossa Nova (...) iam frequentar, porque não tem muito lugar onde você possa ouvir. (Sônia Delfino)

Talvez a idealização de um Templo da Bossa Nova ainda não tenha se tornado realidade no cenário urbano do Rio de Janeiro. Porém, a revitalização do Beco das Garrafas aponta para uma vitória significativa na conquista do grupo. Segundo Canclini,

Sem dúvida, os imaginários urbanos continuam sendo constituídos pela memória de cada cidade e de alguns bairros emblemáticos, por circuitos e cenários idealizados, rituais em que os habitantes se apropriam do território urbano, narrativas singulares que o consagram. (...) Além disso, o predomínio dos consumos de comunicação de massa e a necessidade da população de conectar-se com a informação internacional indicam que a promoção das culturas tradicionais só adquire sentido e eficácia na medida em que vincula essas tradições às novas condições de internacionalização. (Canclini, 1995: 114-5)

O questionamento que fazemos em relação a reutilização de tais lugares de memória é se estes se transformarão em espaços onde cria-se um “social orgânico”, ou se estes espaços são apenas constituídos para certas finalidades, criando uma tensão solitária do que Augé chama de não-lugares (Augé, 2001). Estes espaços destituídos de sentido revitalizam-se criando uma memória rósea - para usar a expressão cunhada por Jeudy - onde a beleza das fachadas e seus espaços internos pasteurizados são locais apazíveis em termos estéticos, mas que no fundo não nos evocam lembranças da sua permanência ao longo da história (Jeudy, 1990).

Os integrantes da Bossa Nova – paralelamente ao trabalho de revitalização dos lugares simbólicos da cidade realizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro – também elaboram “projetos” para dar sentido aos seus fragmentos de memória, como a participação do grupo no documentário. *Coisa mais Linda*, de Paulo Tiago; e na tentativa de legitimar, através da Câmara do Deputados do Rio, uma data oficial para a comemoração da Bossa Nova. Contudo, sendo o projeto um “instrumento básico de negociação da realidade com outros autores, indivíduos ou coletivos” (Velho, 2003: 103), os discursos muitas vezes trazem dissonâncias e incoerências.

Numa reportagem realizada pelo jornal O Globo, em 4 de setembro de 2006, sobre o filme *Coisa mais Linda*, o diretor Paulo Tiago menciona que o documentário “é quase um *road movie* em direção ao passado”. É bem verdade que o filme tenta reconstituir historicamente o período de formação da Bossa Nova (1959-1962), com antigas imagens de Copacabana e de eventos da Bossa Nova. No entanto, as imagens da Copacabana contemporânea parecem nos suspender do tempo-espaço, fazendo com que mergulhemos num bairro idílico, uma Copacabana que não existe mais. Neste caso, percebemos o quanto as memórias do diretor e dos integrantes do grupo estão permeadas por idealizações e saudosismos.

Em relação à data comemorativa da Bossa Nova, todos os relatos nos apontam o surgimento da Bossa Nova como a data do lançamento do LP *Chega de Saudade* de João

Gilberto. O músico e compositor também é considerado por todos como precursor da Bossa Nova, ficando a frente de nomes como Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Mais a frente, nossa surpresa foi de constatar que a data escolhida tinha sido outra.

Agora sim é que nós estamos querendo marcar um dia nacional da Bossa Nova. Nós já fizemos o artigo que está em andamento, esperamos que a gente consiga. Nós marcamos a data do aniversário do Tom, dia 25 de janeiro. Se tudo der certo, será o Dia Nacional da Bossa Nova. (Wanda Sá)

Em outro relato, Pery Ribeiro confirma a pretensão do grupo.

Nós fomos agora, há pouco tempo atrás, questão de vinte dias atrás, num show do Roberto Menescal com a Wanda Sá em que estava lá um deputado – Chico Alencar, se não me engano -, que está tentando levar pra votação na Câmara o Dia da Bossa Nova, como o dia do nascimento de Tom Jobim. (Pery Ribeiro)

Podemos constatar, portanto, que apesar do reconhecimento de João Gilberto como o “inventor” do que seria chamada a Bossa Nova, a memória construída no presente pelo grupo, carregada de motivos afetivos e de novas leituras sobre o passado, pode consagrar aquele, que para o grupo, melhor lhe representa.

3.2 A Bossa Nova da casa e da rua

*“(..) A nossa casa querida
Já estava acostumada
Guardando você
As flores da janela sorriam, cantavam
Por causa de você
Olhe, meu bem
Nunca mais nos deixe, por favor
Somos a vida e o sonho
Nós somos o amor
Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau lhe levar outra vez (...)”*

(“**Por causa de você**” – Antônio Carlos Jobim e Dolores Duran)

As primeiras perguntas realizadas em todas as entrevistas foram relacionadas às histórias de vida de nossos entrevistados. Discorrendo sobre suas trajetórias pessoais, antes de se integrarem à Bossa Nova, foi possível perceber uma rede de coincidências na trajetória musical dos nossos entrevistados. Provenientes de uma classe média em ascensão no período

Pós-guerra, seus pais mantinham a tradição da iniciação musical clássica de seus filhos logo na infância. Aqueles que tinham gosto pela música e não podiam optar pelo piano, “instrumento para os ricos”, optaram pelo então marginalizado violão, ou pelo acordeom¹⁵.

Dos integrantes da primeira geração da Bossa Nova, apenas Sérgio Ricardo foi morar na Zona Sul na fase adulta. Os demais habitavam o local na primeira infância. Da segunda geração – Pery Ribeiro, Sônia Delfino e Reginaldo Bessa – apesar de não serem moradores da região, eram presenças constantes no bairro de Copacabana.

Vivendo a primeira infância no final dos anos 30 e início dos anos 40, em geral, a primeira geração da Bossa Nova já é apresentada à uma Copacabana projetada nos moldes europeus. Já se apresentando com certa elegância, sua coroação definitiva como o bairro mais chique do Rio se dá com a construção do Hotel Copacabana Palace. Neste período, os primeiros edifícios também já estavam sendo construídos. Segundo Andrade, neste período consolidava-se a nova referência espacial simbólica do carioca.

(...) se no modelo belle-époque a área central exerce sua hegemonia sobre os bairros tipicamente residenciais, Copacabana vai deslocar o eixo da vida pública para as praias. A partir deste momento, desenhava-se uma nova geografia simbólica da cidade que opõe a parte tradicional – zona norte e centro – à parte moderna – a zona sul. (Andrade, 1992: 56)

A autora ainda menciona que nos anos 50 o bairro seria representado pela “rearticulação do espaço público do carioca”, pois afastando-se do “modelo de inspiração parisiense implantado por Pereira Passos”, que até então era hegemônico, o bairro desmontaria os “signos da nova modernidade”, pautando-se numa dupla vertente: “a valorização idílica dos trópicos e um cosmopolitismo que anseia pelo ingresso no mundo consumista representado pelas novidades americanas do pós-guerra (Andrade, 1992: 1)

Vivendo num bairro onde o imaginário simbólico inspirava-se nos valores norte-americanos, em 1957 o roteiro da moda incluía “36 restaurantes, quatro teatros, três *snack bars*, dois clubes e vinte *night clubs*” (Santos, 1996: 66), fora as salas de cinema que projetavam, principalmente, os grandes musicais *hollywoodianos*. Entretanto, o roteiro noturno não era o principal ponto de encontro da turma da Bossa Nova por dois motivos principais: a menoridade de alguns dos integrantes e o pouco apreço pelo samba-canção que era tocado na maioria das casas noturnas de Copacabana.

¹⁵ O acordeom foi um instrumento bastante popular dos anos 40, até fins dos anos 50. O instrumento que vem da tradição musical italiana e francesa foi coroado pelo Rei do Baião Luiz Gonzaga, que popularizou o instrumento através do sucesso de suas composições influenciadas pelo cancionário folclórico nordestino.

O dia-a-dia dos integrantes da Bossa Nova dividia-se entre a casa e a rua. Neste caso, usamos os conceitos cunhados por Da Matta, onde a “rua é o lugar do movimento, em contraste com a calma e a tranqüilidade da casa, o lar e a morada” (Da Matta, 1986: 23-4). O espaço da rua para a Bossa Nova dividia-se entre os estudos e o lazer.

O gosto pela música, na maioria dos casos, foi incentivado pela própria família. Em geral, havia alguém na família que tocava algum instrumento, na sua maioria as mulheres, que tocavam piano, o que nos mostra os resquícios da educação tradicional das famílias das altas classes no Brasil. Desde os tempos idos da colônia, onde os homens iam estudar na Europa, enquanto as mulheres aprendiam alguns dotes como cozinhar, bordar e tomar lições de piano clássico. No caso dos nossos entrevistados, apenas dois vieram de famílias aonde um ou mais de seus parentes já vinham de uma carreira musical profissional, como é o caso de Pery Ribeiro, filho de dois grandes cantores do rádio, Herivelto Martins e Dalva de Oliveira; e Sônia Delfino, sobrinha de Ademilde Fonseca, conhecida como a Rainha do Choro.

Excetuando àqueles que desde cedo se dedicaram ao canto ou à interpretação de canções populares, a maior parte de nossos narradores passaram, primeiramente pelo piano ou pelo acordeom, para finalmente elegerem o violão como instrumento. O violão aparece na memória coletiva do grupo como a síntese do que buscavam: um instrumento prático de carregar e que se aproximava mais da música popular, especialmente pela possibilidade de tocar através de cifras¹⁶.

Os primeiros passos em direção à formação do grupo iniciaram-se com a primeira geração, através de três fatores importantes: amizade, gosto pelo jazz e pelo violão. Roberto Menescal, por exemplo, já era amigo de Nara Leão. Após uma viagem de férias a Vitória (ES) – sua cidade natal – voltou “arranhando” os primeiros acordes no violão. Quando mencionou a novidade para a amiga, descobriram um gosto em comum. Como Nara Leão tinha aulas particulares do instrumento na sua casa, Menescal passou a participar destas – ou “bicar” as aulas da amiga, como mencionado na entrevista. Mais a frente Menescal comenta que

A gente começou a saber que tinha gente de fora também que gostava daquele tipo de música que a gente procurava. Então começa, traz o Carlinhos Lyra, traz o Oscar Castro Neves... Essas pessoas que mais tarde foram colegas nossos de profissão.
(Roberto Menescal)

¹⁶ As cifras são convenções dadas aos acordes de violão, através de letras e números, que permitem que o músico aprenda seu posicionamento sem a necessidade da leitura da partitura musical.

A exemplo da primeira geração, onde muitos integrantes se conheceram através da escola ou de antigas amizades – um exemplo é de Roberto Menescal e Carlos Lyra que estudavam juntos no Colégio Mallet Soares -, a segunda geração também iniciou seus primeiros contatos desta maneira. Marcos Valle estudou no Colégio Santo Inácio, onde tornou-se amigo de Edu Lobo, que o apresentou para Dori Caymmi. Através de Dori foi convidado para uma festa na casa de Ary Barroso, e logo depois foi à casa de Vinícius de Moraes, onde apresentou quatro composições suas, agradando a “platéia” e, principalmente, Lula Freire, que se tornaria seu parceiro em composições no futuro.

Wanda Sá estudava no Colégio São Paulo, no Leblon, lugar onde descobriu que sua amiga Regina Beatriz era namorada de Menescal, que já era conhecido nos circuito colegiais e universitários da Zona Sul. Fã da Bossa Nova, foi apresentada à Menescal por intermédio da amiga. Menescal, mais à frente, seria seu professor particular de violão. Quando abriu sua famosa academia de violão em Copacabana, já no início dos anos 60, Menescal convida Wanda Sá para integrar o quadro de professores da academia. Segundo Wanda,

Aí o Menescal abriu a academia de violão dele e convidou várias pessoas pra dar aula, e eu, inclusive, fui uma das pessoas que foi convidada para ser professora. Eu já estava começando a cantar, já tinha feito esse programa (Astória – TV Excelsior), estava fazendo uns showzinhos, comecei a conhecer as pessoas. E nessa academia, então, conheci todo mundo, todos da minha geração. Eu fui professora de Edu, estava o Francis (Hime), o Nelsinho (Motta), a Nara (Leão) era professora. Então ali criou-se um ambiente. A gente dava aula, mas todo dia a gente ficava lá até uma dez horas (da noite). O João Gilberto aparecia de vez em quando. (Wanda Sá)

Esta rede de amizades que formava-se a partir do espaço da rua, apresentou-se tanto na primeira quanto na segunda geração. Além das atividades de lazer que exerciam indo a praia, local onde namoravam, faziam pescarias, surfavam e etc, ou até mesmo indo ao cinema para depois discutir e tirar no violão as canções dos grandes musicais da *Metro*, o espaço preferido para as reuniões do grupo eram os apartamentos ou casas de alguns dos integrantes.



Elizeth Cardoso, Nara Leão e seu pai Jairo Leão, em 1958, no apartamento da Avenida Atlântica que ficaria famoso por abrigar em suas reuniões a turma da Bossa Nova. (Chediak, s/d: v.1)

O apartamento de Nara Leão marcou os encontros da primeira geração. Sendo um apartamento amplo, localizado na Avenida Atlântica, os pais de Nara preferiam receber os amigos da filha em sua própria residência, do que ver a filha saindo o tempo todo. Da Matta nos mostra que tal preocupação é comum em nossa sociedade, que associa

simbolicamente o espaço do lar como um refúgio, um lugar seguro das mazelas da rua, já que

Na rua não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade. É local perigoso, conforme atesta o ritual afetivo e complexo que realizamos quando um filho nosso sai sozinho, pela primeira vez, para ir ao cinema, ao baile ou à escola. (Da Matta, 1986: 29)

Lugar de tradição e de uma forte moral, a casa possui signos fortes para aqueles que de alguma maneira vivenciam este espaço. Esta característica dos primeiros integrantes do grupo de estarem sempre orbitando pelo espaço da intimidade de uma “personalidade coletiva bem definida” marcaria também a segunda geração, que freqüentou a casa de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Marcos Valle, Lula



Nara Leão, Roberto Menescal, Bebeto e Dori Caymmi, no famoso apartamento dos pais de Nara Leão em Copacabana, 1959. (Chediak, s-d: v.1)

Freire, entre outros. É interessante notar que nesses espaços havia um grande respeito pelos integrantes “mais velhos”, ou melhor, mais antigos, mas experientes; relações típicas do espaço da casa, onde em geral as pessoas são marcadas pela faixa etária (ou tempo, experiência de vida), e o gênero. Em relação ao gênero, existiam diferenciações de tratamento, como em brincadeiras que Roberto Menescal narra como “a Wanda toca violão que nem homem”, para dizer que a cantora tocava bem o instrumento.

Transitando entre a casa e a rua, a Bossa Nova construiu uma forte identidade de grupo, que perpassou gerações. A marca da rua ficou mais impressa nas letras das músicas, que falam dos itinerários e trajetórias individuais e, em alguns casos, coletivas do grupo. Por isso são tão mencionados certos endereços da Zona Sul, como o Corcovado e as praias de Copacabana ao Leblon, entre outros. Vislumbramos a casa nas reuniões que continuaram a ser realizadas pela segunda geração, pelas apresentações de Bossa Nova, que até os dias de hoje, mas com freqüência menor, apresentam-se em grupos. A maneira de se dirigir ao público, quase como numa conversa entre amigos no sofá da sala de estar, nos permite como espectadores ter uma idéia do que é ser e pertencer à Bossa Nova.

3.3 Rio de Janeiro da Zona Sul e do Rádio: berço da Bossa Nova

*“(...) Sorrio pro meu Rio, que sorri de tudo
Que é dourado quase todo o dia, e alegre como a luz
Rio é mar, eterno se fazer amar
O meu Rio é lua, amiga branca e nua
É sal, é sol, é sul
São mãos se descobrindo em tanto azul
Por isso que meu Rio, da mulher-beleza
Acaba num instante com qualquer tristeza (...)”*

(“**Rio**” – Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

No início do século XX, a capital da República do Brasil – o Rio de Janeiro – já apontava algumas transformações na identidade de sua população. Tendo como memória o passado colonial, a nova República buscava apagar sua história para construir outra em seu lugar, que estivesse próxima da realidade dos países modernos e industrializados. Desta maneira, passamos a copiar os europeus na sua maneira de vestir, dançar, cantar, fumar. De forma mais concreta, podemos falar dessa cópia dos padrões do velho Mundo quando a vemos materializada na própria arquitetura da cidade. Com a Regeneração de Pereira Passos vimos o centro do Rio transformar-se numa Pequena Paris. Segundo Sevcenko, esta

atmosfera da “Regeneração” era o correspondente desse surto amplo de entusiasmo capitalista e da sensação entre as elites de que o país havia se posto em harmonia com as forças inexoráveis da civilização e do progresso. Esse crepúsculo promissor ao mesmo tempo do século e do novo regime, patenteava que a República viria para ficar e com ela o país romperia com a letargia do seu passado, alçando-se a novas alturas no concerto das nações modernas. (Sevcenko, 1998: 34)

Este processo de transformação sofrido pela sociedade carioca, no entanto, geraria uma mudança nas representações sociais que conviviam até então. O processo de maquiagem que o Rio de Janeiro estava passando, encobria todo um estilo de vida das camadas mais baixas da população. Essas pessoas que forçadamente foram afastadas de suas casas e da convivência dos espaços públicos da cidade passariam a ter uma inserção distinta da elite carioca no novo estilo de vida cosmopolita.

A *Belle Époque*, como ficou conhecido o período de 1900 a 1920, segundo Sevcenko assinala

a introdução no país de novos padrões de consumo, instigados por uma nascente mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dínamo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para as músicas ritmadas e danças sensuais e, por último mas não menos importante, a popularização do cinema. (Sevcenko, 1998: 37)

Contudo, a *Belle Époque* apenas assinalava o início de uma série de transformações que o Brasil e o mundo passariam ao longo do século XX. Muitas das inovações ocorridas nesse início de século ganhariam corpo no período dos anos 30 e 40. O rádio, por exemplo, passaria do posto de amador que tinha nos anos 20, para o papel central na disseminação de valores políticos e culturais na Era Vargas. Com a profissionalização das emissoras de rádio, foi possível a popularização deste meio de comunicação, que passava a ganhar papel central no cotidiano familiar do Rio de Janeiro. Segundo Calabre,

a modernidade que chegava pelo rádio tinha características urbanas, difundindo para os moradores do interior hábitos das grandes cidades. A publicidade era feita de forma direta, com anúncios, ou indireta, embutida nos textos dos programas, criando o mercado de consumo para os produtos. O rádio foi um excelente veículo de divulgação de novos hábitos de consumo, sendo o preferido pelas multinacionais para o lançamento de novas marcas e produtos. (Calabre, 2002: 29)

O poder do rádio e da propaganda ganhava tamanha dimensão nas décadas de 30 e 40, que o próprio presidente da República, Getúlio Vargas, utilizaria os meios de comunicação em benefício do Estado. Ou seja, através da censura e da disseminação de uma ostensiva propaganda política, envolvia sua imagem com “o cinema, o teatro, o disco, o humor gráfico, o Carnaval e a gravura popular” revelando “a prática inédita de produzir o consenso por meio de apelos sensoriais e conotações afetivas” (Sevcenko, 1998). Logo, como menciona Ramonet, é importante perceber que este tipo de relação entre mídia e poder político desvinculou-se ao longo do século XX..

Há um século, o conflito entre a imprensa e o poder é uma questão da atualidade, mas toma uma dimensão inédita hoje, porque o poder não é mais identificado só ao poder político (o qual, além disso, vê suas prerrogativas roídas pela ascensão do poder econômico e financeiro) e porque a imprensa, os meios de comunicação de massas não se encontram mais, automaticamente, em relação de dependência com o poder político; o inverso é quase sempre o caso. Pode-se até mesmo dizer que o poder está menos na ação do que na comunicação. (Ramonet, 2001: 39)

No período em que a Bossa Nova surge, no final dos anos 50, o poder dos meios de comunicação, principalmente no que diz respeito ao rádio, apontavam para uma certa

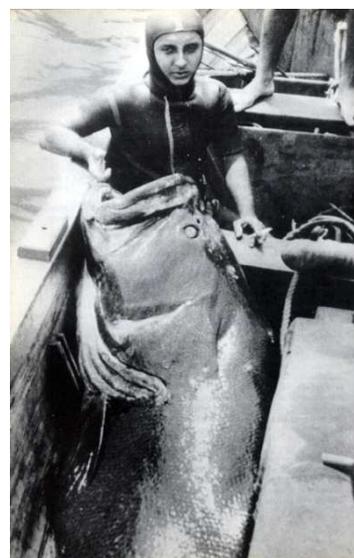
autonomia em relação ao poder político¹⁷. O rádio seria um importante mecanismo na produção de subjetividade. Através do rádio que disseminava-se uma gama de produtos que marcavam o novo estilo de vida do carioca, além de ter um papel fundamental na divulgação das músicas. Num período em que exaltava-se a modernidade e o estilo de vida saudável, via-se crescer cada vez mais a Zona Sul como reduto de uma nova classe média emergente do pós-guerra

3.4 A Bossa Nova conquista seu espaço

*“Quando chegares aqui
Podes entrar sem bater
Liga a vitrola baixinho
Espera o anoitecer
Logo que ouvires meus passos
Corre pra me receber (...)”*

(“Quando chegares” – Carlos Lyra)

O dia-a-dia da primeira geração¹⁸ da Bossa Nova esteve relacionado com a praia, principalmente a praia de Copacabana, onde grande parte da primeira geração morava. Esta relação com a praia poderia ser explicada pela ascensão do estilo de vida de Copacabana, que passava a ser uma referência na vida social dos cariocas. Se antes o centro do Rio exalava um charme e estilo europeu, inclusive na arquitetura e no projeto de urbanização implantados bem ao estilo parisiense por Pereira Passos, agora era a vez do carioca assumir a sua nova faceta moderna, de mercado consumidor – estilo de vida baseado nos valores norte-americanos, tendo como exemplo as telas dos cinemas e as músicas tocadas nas rádios. Como menciona Andrade em seu trabalho sobre o imaginário urbano de Copacabana nos anos 50, o bairro foi tomado,



¹⁷ No período da ditadura militar (1964-84), este vínculo entre mídia e poder político retornaria, já que se vivia um período de forte repressão ideológica, onde a suposta “subversão” deveria ser combatida e a identidade nacional valorizada. Para isso, os meios de comunicação seriam fortemente utilizados pelo Estado.

¹⁸ Alguns dos nomes que participaram da primeira geração da Bossa Nova: Roberto Menescal, Nara Leão, Chico Feitosa, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, os irmãos Castro Neves, Carlos Lyra, João Gilberto, Sérgio Ricardo, Luiz Eça, entre outros.

Dentro desse contexto, como vitrine da modernização à americana, inaugurando uma versão desta ideologia em termos tropicais. O resultado, na melhor tradição antropofágica, não é de uma cópia, mas de um espaço bastante peculiar – que evoca glamour e “puro *chic*” mas também aponta para uma nova conviviabilidade tendo como cenário a orla marítima e suas adjacências.
(Andrade, 1991: 6)

A pesca submarina de Roberto Menescal no final dos anos 50.
(Campos, 1990)

Neste cenário, onde a orla ganha importância como espaço público para o lazer do carioca, é que a turma da Bossa Nova faria um uso especial da praia, tornando-a um importante espaço de socialização e de referência para o grupo. Percebemos isto num trecho da entrevista realizada com Roberto Menescal, um dos “fundadores” da Bossa Nova.

Na verdade, a gente viveu muito em função dessa Zona Sul, porque a gente viveu na Zona Sul. Era um negócio, todo mundo tentando vir pra cá pra Copacabana, que era um bairro relativamente novo, e nós vivemos muito ali. Eu sempre falo: “Nós fomos a primeira turma de praia”. Claro que não a primeira turma que usou a praia em todas as suas possibilidades. Quer dizer, a gente jogava vôlei, a gente jogava futebol, a gente namorava (...). Era de graça! Quantas vezes íamos à praia tocar violão enquanto estava de noite. E fazer *surf*, os primeiros *surfers*. Começou a fazer-se caça submarina. Então, a nossa vida passou a ser a praia. Não era ir pros clubes, não, era a praia mesmo. Então, a nossa música começou a nascer na praia.
(Roberto Menescal)

Tendo a praia tão marcada em sua identidade, não seria difícil encontrar nas letras de músicas - como o *Barquinho* e *Garota de Ipanema* - esta temática, que não passava somente pela questão da praia, mas que exaltavam muitas vezes a natureza “cartão-postal” da Zona Sul do Rio. Neste período do final dos anos 50, como mencionou Menescal, a praia além de ser atração principal para os banhistas, serviria de cenário para uma vida mais diurna e, porque



O famoso barco de Luiz Eça que inspirou a composição da canção *Barquinho*, da dupla Menescal e Bôscoli. No barco estão: Luiz Eça, Maysa, Menescal, Bebeto, Luiz Carlos Vinhas e Elcio Milito, em 1961.
(Chediak, s/d: v.1)

não, mais saudável. A rotina dos bares e sua atmosfera *noir* já não eram tão apreciadas por alguns desses jovens que buscavam um tipo de música e uma maneira de se socializar onde a dor e o sofrimento deveriam ser esquecidos.

Perguntando para Roberto Menescal o que fazia uma pessoa pertencer ao grupo, percebemos que a marca da praia, apesar de ser característica e presente nas obras da Bossa Nova, não definiam efetivamente este pertencimento. Estas questões decerto se refletiram na parte da estética musical, principalmente nas letras, mas para obter o “passaporte” para o grupo era preciso algo mais. Existia todo um convívio, uma amizade e hábitos

comuns que eram levados em conta. Apesar do entrevistado afirmar que a Bossa Nova “era o modo de vestir, era o papo, (...) era uma coisa indefinível materialmente” mas que “era possível sentir quem era e quem não era” (Roberto Menescal); o *locus* de testagem para o grupo era o acesso ao espaço das reuniões, que aconteciam nas casas e apartamentos dos integrantes da “turma”. Isto porque, como menciona Halbwachs,

Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade. (Halbwachs, 1990: 133)

Nestes locais –em geral os apartamentos e casas de músicos, como por exemplo, o apartamento dos pais de Nara Leão, a casa de Tom Jobim e de Vinícius de Moraes que ficariam tão marcados na memória coletiva deste grupo –os jovens mostravam suas primeiras composições e seus atributos como músicos. Neste teste era importante “agradar” os membros mais antigos do grupo para ser aceito nas reuniões. Entrar para o grupo significava pertencer à Bossa Nova, fazer canções em parceria e ter ajuda dos novos amigos nas questões relativas a lançamento de músicas, arranjos e participações em shows. Segundo Marcos Valle,

Quando eu ia às reuniões com uma música nova, eu sabia que ali estava o Tom, o Menescal, o Baden; então eu queria chegar com um “musicasso”, mas um “musicasso” pra eles. Eu não estava fazendo música para estourar em rádio. Eu não tinha nem pensado nisso. Eu queria impressionar o Tom e os outros. O Edu também chegava lá e queria impressionar. (Marcos Valle)



Jardim da casa de Vinícius de Moraes, agosto de 1967. (Chediak, s/d: v.1)

Legenda:

1. Lenita Płowzwnski 2. Edu Lobo 3. Tom Jobim 4. Torquato neto
5. Caetano Veloso 6. Capinam 7. Paulinho da Viola 8. Sidney Muller
9. Zé Ketzi 10. Eumir Deodato 11. Olivia Hine 12. Helena Gastal
13. Francis Hime 14. Luiz Eça 15. João Araújo 16. Doris Caymmi
17. Nelson Motta 18. Jandira Negrão de Lima 19. Vinicius de Moraes
20. Linda Batista 21. Chico Buarque 22. Luís Bonfá 23. Tuca
24. Maria helena Toledo 25. Braguinha.

Na fala em que vimos anteriormente, percebemos o respeito que os jovens da Bossa Nova tinham por figuras como Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Considerados padrinhos da Bossa Nova, existia uma espécie de rito de passagem, onde os músicos novos apresentavam suas

composições para os membros mais experientes do grupo. Agradar a um deles, era o mesmo que ser aceito e apadrinhado, iniciando uma trajetória de muito incentivo dos “mestres” e de boas parcerias. Wanda Sá afirma que os espaços das reuniões eram democráticos àqueles que quisessem se unir ao grupo.

A Bossa Nova foi muito generosa, porque as casas eram abertas. A casa do Vinícius era uma casa que todo mundo ia. Não só a geração dele, mas a gente conheceu todos os intelectuais, como Paulinho Mendes Campos e Hélio Pellegrino, assim como a nossa geração frequentava, uma garotada de curiosos querendo aprender a tocar. *(Wanda Sá)*

Entretanto, esta abertura mencionada pela entrevistada entra em conflito com a fala de Sônia Delfino, que acreditava existir uma certa restrição no grupo, isto porque

Esse fenômeno musical chamado Bossa Nova nasceu lá na Zona Sul, e por este motivo que eu estou te relatando, havia muito interesse da gente se reunir pra ouvir composições novas. E quem patrocinava isso era o pessoal da orla que tinha uma situação melhorzinha. *(Sônia Delfino)*

Reginaldo Bessa, em seu depoimento, também confirma a versão de que a Bossa Nova teria sido beneficiada pela classe social de seus integrantes:

A Bossa Nova (...) foi considerada, de uma maneira subliminar, e de uma maneira clara também, como uma manifestação da Zona Sul de classe rica, de gente de bem, de gente de posses. Isso, de certa maneira, na prática era verdade, porque as pessoas da Bossa Nova naquela época eram de raça branca e moradores de Ipanema e Copacabana. Em função do trabalho de divulgação feito pelo Ronaldo Bôscoli, que foi um dos grandes compositores da Bossa Nova e um jornalista muito atuante, ele colocou a Bossa Nova em evidência na imprensa. Porque a Bossa Nova naquela época não era um grande fenômeno de vendas, era mais um fenômeno de divulgação. *(Reginaldo Bessa)*

A Bossa Nova, como sabemos, foi vista como um “movimento” elitista por diversas questões, mas em especial por ser um estilo fundado nos bairros da Zona Sul do Rio – região que tornou-se o epicentro do estilo de vida do carioca -, além de ser fruto de uma reunião de jovens de classe média, universitários, que tinham como referência um estilo musical considerado mais sofisticado. Fazendo uma crítica à Tinhorão, Merhy discorre sobre os perigos de julgarmos a Bossa Nova como fruto da divisão espacial do Rio de Janeiro, que separa a população de acordo com as classes sociais.

Sem a apresentação de provas materiais musicais no texto, parece muito temerário estigmatizar o afastamento das fontes populares articulando-o com o “advento da separação social no Rio de Janeiro – pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul”. A precariedade de tal partilha é óbvia tanto pelo caráter generalista como pela falta de dados mais exatos. (Merhy, 2001: 15)

Não queremos ao citar a narrativa de Sônia Delfino, valorizar o estigma gerado entre Zona Norte e Zona Sul. Nossa intenção é mostrar como tais diferenças, no seio da Bossa Nova, são percebidas nos relatos de nossos entrevistados. Ainda citando a cantora Sônia Delfino, seu ressentimento em relação ao grupo não parece ter diminuído.

Veja bem, eu era uma menina da Zona Norte, e de certa forma fui um pouco discriminada por causa disso. Eu nasci em São Cristóvão e me criei em São Cristóvão. A Bossa Nova nasceu na Zona Sul, os compositores que a fizeram moravam na Zona Sul. E, além disso, havia um local chamado *Beco das Garrafas*, onde nós músicos nos concentrávamos pra fazer *jam sessions*, era a moda os músicos se reunirem pra dar canja e, enfim, botar os seus compositores preferidos em dia ali. Esse movimento foi feito assim na Zona Sul, e muito nos apartamentos do pessoal que tinha mais grana, que abria a casa pro pessoal, pros músicos, como era o caso do Samuel Wainer, que era o dono da *Última Hora*, um jornalista famosíssimo na época, casado com a Danuza Leão e cunhado da Nara Leão. Talvez eu esteja aqui dando uma explicação porque a Nara Leão mais tarde se tornou a musa da Bossa Nova. (Sônia Delfino)

A seguir, Reginaldo Bessa discorre sobre a dificuldade de penetrar na indústria fonográfica sendo morador do subúrbio do Rio de Janeiro:

Eu também tive uma aproximação muito insólita com a Bossa Nova porque, casualmente, comecei a gravar Bossa Nova no exterior (*Buenos Aires – Argentina*). E foi uma grande sorte minha, porque se eu tivesse ficado aqui eu não teria conseguido gravar um disco. Primeiro que eu morava na Penha, embora eu tivesse passado minha infância em Botafogo, aos 12 anos fui morar na Penha com a minha família. E no subúrbio, onde havia mais espaço físico, mais campos de futebol, mais espaço para brincar, em contrapartida havia mais manifestações não eletrônicas, havia muitos bares em casas de família, bares em clubes, coisa que não era comum aqui na Zona Sul. A Zona Sul tinha aquela cultura da boate, de freqüentar a noite. No subúrbio era uma coisa mais popular. E quando a Bossa Nova surgiu (...) causou um impacto muito grande nas pessoas da Zona Norte, tanto que minhas primeiras composições foram de Bossa Nova. (Reginaldo Bessa)



A noite do “Amor, do Sorriso e da Flor” na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, na Urca, em 1961. (Castro, 1990)

Iniciando de forma amadora, a Bossa Nova buscou algo além das reuniões e dos encontros nas academias de violão de Carlinhos Lyra e Roberto Menescal. Os primeiros shows seriam realizados em colégios da Zona Sul e nas universidades, como a

Faculdade de Arquitetura, na Urca, e a PUC, na Gávea. O circuito dos shows permitia aos admiradores da Bossa Nova – desde sua explosão com o lançamento da “batida diferente” de João Gilberto em 1959 – encontrarem seus artistas favoritos. A segunda geração da Bossa Nova, quando ainda não sonhava em aderir ao grupo, relembra algumas apresentações marcantes em que estiveram como espectadores.

Eu fui a tudo, teve até um show na Escola Naval que eu fui ver, que eu acho que não tinha ninguém, só eu e o Nelsinho Motta que fomos de ônibus. E eu fiquei assim muito vidrada mesmo, (...) porque eu já tocava um pouco de violão, e estava querendo aprender. Então, num desses shows que foi *A noite do amor, do sorriso e da flor*, que foi lá na Faculdade de Arquitetura, que eu estive presente e assisti todo mundo no show, e depois fui no camarim pra pegar autógrafo, porque eu tinha caderninho e tal. (*Wanda Sá*)

Wanda Sá relembra que nesta noite acabou por conhecer Roberto Menescal, que pouco tempo depois se tornaria seu professor de violão e a iniciaria, junto com Ronaldo Bôscoli, no cenário musical. Isto porque a segunda geração, apesar de freqüentar as reuniões, tinha suas referências no sucesso das apresentações da primeira geração do grupo. Pery Ribeiro menciona que neste período, entre 1962 e 1964, as apresentações já perdiam um pouco do intimismo, buscando uma profissionalização do grupo.

Tinham reuniões que aconteciam nas escolas, nos colégios. (...) Mas já não eram reuniões íntimas como acontecia na casa da Nara. Na casa da Nara eram reuniões mais íntimas, regadas a whisky, Vinícius, Baden, Luís Eça, Roberto Menescal... (...) Então, essa coisa que reinava dentro da casa da Nara era bem diferente das escolas, dos colégios. Quando a gente chegava pra fazer alguma coisa – eu não diria profissional -, mas já era uma coisa com uma visão, ou com uma necessidade de apresentar uma coisa inicial do profissionalismo. Tanto é que aí já se reuniam alguns músicos que participavam, já se reuniam alguns cantores - cantores que eram os expoentes, que faziam a Bossa Nova e tal -, já tinha apresentador. (*Pery Ribeiro*)

A narrativa de Pery Ribeiro nos mostra como a Bossa Nova, literalmente, foi ganhando espaço no cenário musical da Zona Sul do Rio de Janeiro, ou seja, saíria da reunião íntima dos amigos para pequenas apresentações no circuito universitário. Apesar do lançamento de discos por gravadoras de destaque, como a extinta Odeon e a Phillips, a conquista de espaço da Bossa Nova no Rio de Janeiro se deu, principalmente, a partir da troca entre público e artista nas apresentações e shows do grupo.

Alguns bares conhecidos do circuito noturno de Copacabana, como o *Au Bon Gourmet* - localizado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, entre as Ruas *Duvivier* e *Ronald de Carvalho* - faziam edições especiais de shows da Bossa Nova. Apesar de alguns de nossos entrevistados afirmarem que a rotina dos bares não fazia parte do seu dia-a-dia, chegando, inclusive, a utilizar a expressão “geração saúde” de forma anacrônica para justificar o desinteresse pela vida boêmia, a relação entre Bossa Nova e música de bar estão associadas no universo simbólico do estilo.



Carlos Lyra, Aloysio de Oliveira, Nara Leão e Vinícius de Moraes, *Au Bon Gourmet*, Rio, 1965. (Chediak, s/d: v.1)

Tal questão pode ser compreendida a partir de figuras importantes do cenário cultural do carioca que se agremiaram ao grupo. Dentre eles, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, contribuíram para a inserção de novos elementos identitários, marcando a faceta plural da Bossa Nova. Tom e Vinícius, em fins da década de 1950, já tinham uma trajetória artística significativa, o primeiro sendo músico da noite e compositor e arranjador da gravadora Continental, e o segundo, poeta e diplomata, já iniciando sua inserção no teatro, no jornalismo e na música. A grande parceria da dupla, que ficaria mais tarde imortalizada em canções como *Eu sei que vou te amar*, *Ela é carioca* e *Insensatez*, contribuiria para a sofisticação da melodia – com Tom; o lirismo das letras – com Vinícius; e pela tão comentada vida boêmia de ambos, com suas noites regadas a muito *whisky* e charutos. Em um trecho de seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Ronaldo Bôscoli parece sintetizar a marca que a dupla imprimiu na memória coletiva da Bossa Nova, uma marca de apadrinhamento do estilo musical que florescia. Segundo Bôscoli: “Nosso amadorismo se agrupou ao Tom e ao Vinícius. Eles passaram a apoiar a gente. (...) Vinícius passou a ser o ‘vovô da bossa nova’. (...) O Tom era o guru dos músicos todos”.

Podemos dizer que é a partir de quatro elementos espaciais que se constrói, num primeiro momento, a identidade da Bossa Nova: a praia, os espaços das reuniões, os circuitos universitários e de bares por onde seus integrantes passaram. Tais espaços, além de sua importância física, são uma referência simbólica para o grupo, até porque muitos desses lugares não possuem as mesmas funções que tinham, o que reforça a sua inteligibilidade àqueles que o ocuparam e lhe deram sentido. Por este motivo que podemos conceituar estes espaços como lugares de memória da Bossa Nova. Segundo Nora,

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. (Nora, 1993: 8-9)

Interessante notar que, apesar da Bossa Nova ter definido seu espaço social nos lugares onde se passavam as atividades da vida cotidiana e, inclusive, suas atividades de exceção (Bachelet, 1998: 5), sua efetiva legitimação no cenário cultural se daria num local, onde espaço físico e língua falada, nada pareciam remeter à Zona Sul da época. O concerto num dos principais anfiteatros de Nova York, o *Carnegie Hall*, no ano de 1962, levava definitivamente a Bossa Nova ao estrelato. O evento que reunia alguns representantes da Bossa Nova e expoentes do jazz norte-americano representava o reconhecimento da música popular brasileira pelos representantes da tão aclamada “modernidade”. Num país como o Brasil do início dos anos 60, que vivia um momento de euforia interna pelo início de regimes progressistas que buscavam recuperar o nosso “atraso histórico”, ter sua música apreciada pelo público norte-americano era um dos supostos indicativos de nossa aproximação com as nações desenvolvidas. Tanto é que o próprio Itamaraty, assim como a empresa aérea VARIG, patrocinou parte das passagens dos músicos.



Foto do cartaz utilizado pelo *Carnegie Hall* para divulgar o show dos bossa-novistas em Nova York, em 1962. (Castro, 1990)

Nossos entrevistados Roberto Menescal e Sérgio Ricardo participaram do evento e mostram em seus relatos algo que parece ser consenso para a memória coletiva da Bossa Nova. Mesmo com a projeção que o evento proporcionou ao estilo no Brasil, a falta de experiência dos jovens músicos – exceto Tom Jobim e João Gilberto – fez com que as apresentações ficassem revestidas de uma aura amadora e ingênua.

A Bossa Nova já estava lá (nos Estados Unidos), e a gente, os bobões aqui, não sabiam de nada. Então, essas coisas foram muito marcantes na vida. Mas você vê, tudo com uma inocência muito grande da gente. Eu fui pro Carnegie Hall, mas só fui saber o que era Carnegie Hall no dia que eu fui tocar. Estava lá há dez dias, sabia que deveria ser uma boite... E quando eu entrei naquele

teatro... [risos] Quer dizer, inocência total o que estava acontecendo com a gente.
(Roberto Menescal)

A seguir, Sérgio Ricardo discorre sobre o impacto que o evento teve em sua vida, assim como na história da música popular brasileira.

Aquele momento me parece que foi o mais intenso que eu vivi desse movimento, porque a gente conseguiu ver que o que a gente estava fazendo era uma experiência. Só quem estava com coisas definitivas naquele festival, por exemplo, foi o Tom Jobim e o João Gilberto, o resto era tudo experimental. Isso não quer dizer que era ruim, eram experimentos. Mas prontos pra encarar mesmo a coisa internacional era o João Gilberto e o Tom Jobim, sem dúvida alguma. Nós todos estávamos ali sentido a grandiosidade de participar de um momento como aquele, historicamente importante pro Brasil e pra história da música brasileira. Foi bonito, todo mundo foi muito aplaudido, houve uma receptividade lindíssima, era em outro país, não é por ser os Estados Unidos, mas é porque era outro país. E a gente com uma coisa que começou no apartamento da Nara, dali a um ano, dois anos, a gente já estava no maior teatro do mundo, aquilo foi realmente importante, muito interessante. Pena que não tenha havido naquele instante uma organização melhor pra que todos se apresentassem no mesmo nível que o João e o Tom Jobim. Porque foi tudo um pouco às corridas, e nós muito garotos ainda, ficamos deslumbrados com a coisa em si, achando que na hora podia sair. Saiu, sem dúvida, uma coisa bonita, estrônica, de uma inspiração gostosa brasileira, só que dali pra frente quem andou foi Tom e João, lá naquele universo, que o americano quer saber que é o “*number one*”, o número um, o resto é tudo muito interessante e bonitinho, mas eles querem investir no número um, e o número um era sem dúvida o Tom Jobim e o João Gilberto.
(Sérgio Ricardo)

Na volta ao Brasil muito se especulou sobre o evento na imprensa. Os mais otimistas de um lado comemorando o evento como um marco na história da música popular, e os desenganados, como Antônio Maria, criticando ferrenhamente o suposto “papelão” dos brasileiros perante o público, mídia e os expoentes do jazz norte-americano. Segundo Maria,

(...) pior ainda seria se os americanos entendessem as letras da bossa-nova. A letra do *Pato*. A letra do *Barquinho*. A letra do *Obalalá*. Se entendessem, assim que o cantor acabasse de cantar encostariam uma ambulância da Justiça Sanitária e levariam o intérprete. Motivo: falta total de expressão humana. Mas isso não justifica que Tom Jobim, resolvendo bancar Catherina Valente, cantasse em inglês. Estava louco. Para resumir deve dizer-se que a bossa-nova não faz o menor sucesso no Brasil e não fará em lugar nenhum do mundo. A não ser que se transforme em dança e substitua imediatamente o twist. A bossa-nova em seu intimismo, isto é, em sua chatice, não consegue sequer abalar o prestígio de Nelson Gonçalves e Orlando Dias. (Santos, 1996: 81)

As previsões de Maria não se concretizariam, pois a Bossa Nova ganharia uma enorme projeção interna e externa. A circunscrição do estilo, que antes era restrita apenas para aqueles que tinham acesso ao seu espaço de convívio, abria-se forçada e definitivamente. Em São

Paulo passou a existir um circuito para os apreciadores de jazz e Bossa Nova, sendo que muitos dos integrantes da primeira e segunda geração foram diversas vezes requisitados para apresentações. No Rio de Janeiro, *pocket shows* produzidos por Ronaldo Bôscoli também criavam um novo reduto para novos músicos e intérpretes do estilo. Contudo, a intensificação dos debates relacionados à arte engajada politicamente e à realidade brasileira despertavam novas ansiedades nos artistas brasileiros. Num momento em que era preciso repensar o sentido de nacionalismo e o futuro que se queria construir para o país, não parecia haver mais espaço e relevância para temáticas como “é sal, é sol, é sul” ou “o amor, o sorriso e a flor”. Neste período, no ano de 1962, aconteceria o famoso “racha” da Bossa Nova, onde alguns de seus integrantes, acreditando que podiam falar mais do que a realidade da Zona Sul carioca, aderiram à música de protesto (*ver capítulo 4*).

Com o golpe militar de 1964 a Bossa Nova aos poucos perderia prestígio, dando lugar para a ascensão da música social. Num ambiente extremo, como se vivia na época, era preciso questionar o regime. Porém, aqueles que ainda acreditavam na sobrevivência do estilo partiriam em busca de novos espaços, novo público e uma nova realidade.

Ficando um pouco adormecida no país, a Bossa Nova partiria para conquistar o público internacional, tarefa que foi extremamente bem executada. Os que ficaram buscaram novos rumos para suas carreiras e outros até desistiram do circuito musical. Assim se desfazia a turma da Bossa Nova em prol das trajetórias individuais de seus integrantes. Tal evasão do país não seria vista com bons olhos por alguns, por acreditarem que seria uma fuga ou alienação perante a realidade política do Brasil. Controvérsias a parte, a Bossa Nova reside no imaginário social brasileiro e internacional até os dias atuais. Segundo Sérgio Ricardo a Bossa Nova teria sempre seu lugar garantido em qualquer época, pois sendo uma música legitimada e de qualidade, o conteúdo de suas letras não representam em tempo algum uma ameaça ou crítica à ordem estabelecida.

Toda hora ela ressurgue um pouco. Toda vez que pinta uma crise a Bossa Nova ressurgue, porque ela tem umas coisas neutras, cinzas, que se integram em qualquer cor. Quando você não sabe que cor colocar num quadro, você bota cinza que dá certo, você põe cinza, que ele resolve o assunto. Ele nem atrapalha o lado de lá, nem atrapalha o de cá, não atrapalha em cima, não atrapalha embaixo. Não atrapalha nada, o cinza é o cinza. Então, a Bossa Nova é o cinza. Agora, o João Gilberto não é cinza, o Tom Jobim não é cinza, entendeu? Caymmi não é cinza, é colorido, é outra conversa. Então, a Bossa Nova é cinza, aquela coisa de Ipanema, Leblon, o sentimento do pequeno burguês, do garotinho que perdeu a namoradina, do lobo-mau. É meio infantilóide, em certos sentidos ela é meio infantil. Mas tudo bonito, não é feio não! (Sérgio Ricardo)

Talvez o que tenha garantido a permanência da Bossa Nova ao longo de quase cinco décadas no imaginário social – sempre tendo seu espaço garantido na mídia, na indústria musical e cinematográfica – tenha sido o seu constante trabalho de ressignificação da memória. Segundo Lovisolo,

A memória histórica se nos apresenta idealmente como âncora e plataforma. Enquanto âncora, possibilita que, diante do turbilhão da mudança e da modernidade, não nos desmanchemos no ar. Enquanto plataforma, permite que nos lancemos para o futuro com os pés solidamente plantados no passado criado, recriado ou inventado como tradição. Esta, por sua vez, toma o sentido de resistência e transformação. (Lovisolo, s/d: 18)

Enquanto âncora, a Bossa Nova ocupou e deu sentido ao seu espaço no cenário cultural brasileiro. Como plataforma conquistou novos ouvintes mundo afora. Em seu salto para o futuro, levou como bagagem sua identidade e memória consistentes, que sempre reinventando-se, permaneceu e permanece até hoje como tradição no tecido social. Nesta constante negociação com a memória, a relação com a alteridade também torna-se um ponto fundamental para dar sentido à sua identidade. É por esta importância da relação da memória da Bossa Nova com aquilo que lhe é diferente, que elegemos esta temática para as discussões de nosso próximo capítulo.

4. “O Rio amanhecendo em mil canções”: memória, identidade e alteridade.

A década de 1950 foi um período de grandes transformações para a música popular brasileira, principalmente na Capital Federal – Rio de Janeiro -, que através da indústria fonográfica e da força do rádio consagravam músicos e intérpretes. A partir da análise do censo demográfico de 1940, Calabre nos mostra como o setor radiofônico crescia de forma desigual no Brasil, apresentando maior número de radiorreceptores nos setores urbanos. Segundo Calabre,

As enormes desigualdades regionais fazem com que, na análise do conjunto do país, a presença do rádio em 1940 seja quase insignificante. Somente 5,74% dos domicílios visitados possuíam aparelhos radiofônicos. Mas, se transferirmos a análise para o Distrito Federal, a participação do rádio no dia-a-dia da população ganha importância, pois 46,23% dos domicílios visitados possuíam transmissores. (Calabre, 2002: 28)

Quadro 1 – Domicílios com rádio – Brasil (Calabre, 2002: 27)

	Domicílios visitados	Domicílios com aparelhos radiorreceptores	
Total	9.098.791	522.143	5,74%
Quadro urbano	1.994.823	398.738	19,99%

Quadro suburbano	847.233	88.902	10,50%
Quadro rural	6.256.735	34.503	0,55%

Fonte: IBGE, Censo demográfico de 1940.

Quadro 2 – Domicílios com rádio – Distrito Federal (Calabre 2002: 28)

	Domicílios visitados	Domicílios com aparelhos radiorreceptores	
Total	284.973	131.726	46,23%
Quadro urbano	104.400	66.476	63,27%
Quadro suburbano	133.037	54.863	41,24%
Quadro rural	47.563	10.387	21,85%

Fonte: IBGE, Censo demográfico de 1940.

A partir dos dados, podemos concluir que tanto o quadro urbano quanto o suburbano mantinham uma média considerável de radiorreceptores, ficando para trás a zona rural, com índice bem abaixo da média. A presença do rádio em quase 50% da população do Rio de Janeiro evidencia a influência do rádio no cotidiano dos cariocas, que através de propagandas, programas e canções ditavam o estilo de vida dos cariocas, tornando a cidade uma fonte de irradiação comportamental para o resto do país.

Neste sentido, percebemos que os primeiros artistas consagrados na música popular brasileira eram entoados pelo rádio, caindo facilmente no gosto popular. Dois gêneros da música popular ganhavam espaço neste meio de comunicação por volta dos anos 40: o baião e o samba-canção.

O representante mais expressivo do baião foi Luiz Gonzaga. Nascido em Pernambuco, na cidade de Exu, em 1912, já no final da década de 1930 chegava ao Rio de Janeiro para tentar a sorte na carreira musical. Como tocador de fole e acordeom, num primeiro momento tocava música “da moda, como tango valsas e foxtrotes”, numa tentativa de adaptar-se ao cenário carioca. Porém, foi através da releitura do baião, antes considerado uma música pertencente ao folclore nordestino, que caiu nas graças do público e das rádios. A parceria com o amigo Humberto Teixeira, flautista e bandolinista, rendeu-lhe a explosão de sucessos com “Baião” e “Asa Branca”. Seu sucesso internacional virou “referência de brasilidade no exterior”, tendo, inclusive, suas canções utilizadas pelo cinema italiano dos anos 50 (Albin, 2004).

Em entrevista a Augusto de Campos, publicada no livro *O balanço da Bossa e outras bossas*, Gilberto Gil menciona a influência de Luiz Gonzaga na sua carreira musical.

O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luís Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de Luís Gonzaga teve comigo. Eu fui criado no interior da Bahia, naquele tipo de cultura e ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga (...) foi o reconhecimento de que ele foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa. Talvez o primeiro grande artista ligado à cultura de massa, tendo sua música e sua atuação vinculadas a um trabalho de propaganda e promoção. (...) Era o porta-voz. O primeiro porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste. Antes dele, o baião não existia. Era um ritmo do folclore longínquo do Nordeste. (Gil, In: Campos, 2005: 191)

Apesar de Luiz Gonzaga lamentar-se anos mais tarde – na década de 1960 – com Gil a respeito da falta de liberdade de falar mais abertamente sobre os problemas do Nordeste em suas canções, posto que tinha compromissos com os coronéis que patrocinavam suas apresentações e com a igreja católica, de que era praticante, contribuiu para diminuir as fronteiras e os preconceitos entre a cultura dos grandes centros urbanos e a nordestina. Sua musicalidade e os trajetos tipicamente nordestinos que passou a utilizar em suas aparições foram bastante simbólicas para fortalecer a identidade dos nordestinos, sempre vistos com olhos carregados pelo estigma nos centros urbanos do país. A década de sucesso do Rei do Baião (1945-55), entretanto, arrefecia com a chegada da bossa nova. Segundo Albin,

Já no final dos anos 1950, ocorriam mudanças musicais no país, entre as quais a eclosão da bossa nova, dando início ao declínio da carreira de Gonzaga. Com novos gostos estético-musicais impondo-se no rádio, suas composições foram perdendo espaço, e Gonzaga voltou-se para as platéias do interior para as quais sempre foi o Rei do Baião. (Albin, 2004: 148)

Outros nomes como Dino Sete Cordas, Manezinho Araújo (o Rei da Embolada), Zédanta, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti também contribuíram para a divulgação dos ritmos nordestinos pelo Brasil. O fenecimento da música regional, contudo, se daria apenas nas rádios. Como influência voltaria a ganhar peso, principalmente, com a Tropicália. Na bossa nova, seria o instrumento utilizado por Gonzaga, o acordeom, que contribuiria para que os músicos não ficassem presos a certo eruditismo musical, onde os instrumentos eram tocados através de partituras musicais. Na memória de nossos entrevistados o acordeom teve papel fundamental para a escolha pela música popular. Segundo Marcos Valle,

(...) depois desses três anos de música clássica, eu comecei a ter muita inclinação pra música popular. O apogeu foi quando eu falei pra você que tinha me atraído pelo baião, e que desde cedo eu comecei a tocar acordeom. E nesse meio tempo (...) que eu realmente caminhei pra música popular, porque o acordeom permitiu que eu não ficasse preso às partituras das músicas clássicas e que eu pudesse começar a criar. (Marcos Valle)

Como vimos, o surgimento da bossa nova se deu a partir de uma diversidade de influências, dentre elas o baião. A relação da bossa nova com a alteridade foi importante para a construção de sua identidade e de sua estética musical. Portanto, daremos seguimento a esta análise ressaltando o diálogo entre bossa nova e samba-canção no final dos anos 50.

4.1 Chega de Saudade: o embate entre bossa nova e samba-canção.

*“Todos acham que eu falo demais
E que ando bebendo demais
Que essa vida agitada não serve pra nada
Andar por aí, bar em bar, bar em bar
Dizem até que ando rindo demais
E que conto anedotas demais
Que não largo o cigarro
E dirijo meu carro correndo
Chegando no mesmo lugar (...)”*

(“Demais” – Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira)

O samba-canção despontou no Rio de Janeiro concomitantemente com a mudança da referência espacial da cidade. Antigos locais frequentados pela boemia carioca, como a Lapa, passou a ser vigiada pela polícia do Estado Novo, que

(...) em nome da moral e dos bons costumes, havia dado uma coça em malandros, prostitutas, boêmios e gigolôs, misturando tudo no mesmo saco de gatos e deixando à míngua, assustados, os grandes cabarés e dancings da Central, da Mem de Sá e da Cinelândia. (Santos, 1996: 42-3)

Copacabana passava a abrigar boates e hotéis de luxuosos que eram ponto de referência para o deleite da classe média. Nestes locais, o samba-canção tinha seu espaço garantido, pela grande repercussão que o estilo causava nas rádios da época. Segundo Albin, os reflexos da conjuntura internacional, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, ecoavam no clima soturno dos temas de samba-canção.

O que acontecia na década de 50? Era uma época que vinha imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial (...), que teria trazido reflexos profundos tanto para o comportamento quanto para a música em vários países do mundo. No Brasil foi intenso, porque foi a era do samba-canção. Os anos imediatamente posteriores à guerra fizeram com que toda aquela música francesa – Paris liberta do nazismo – pudesse exportar muito a dor-de-cotovelo, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, e todos aqueles filósofos do existencialismo e do niilismo. Pessoas que estavam com o coração despedaçado, que não acreditavam em nada, que queriam mais era curtir a morte, as dores e etc. (...) Paris destruída, a Europa em crise... Então, essa música da fossa (...) chegou no Brasil. (Ricardo Cravo Albin)

Além da conjuntura internacional, o contexto histórico brasileiro também propiciava certo pessimismo, tendo como marco, em 1954, o suicídio do então presidente Getúlio Vargas. No conteúdo das letras do samba-canção, pouco se falava da realidade social brasileira, porém a melancolia se refletia no campo das relações amorosas, sempre mal-sucedidas. Temas sobre traição e abandono eram recorrentes nas letras. Para citar apenas uma canção, retiramos um trecho da famosa Ninguém me ama, composição de Antônio Maria, umas das mais famosas composições do gênero da época: “Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama de meu amor”.

A estética do samba-canção era marcada pelas orquestrações que primavam pelo exagero, e que ao mesmo tempo serviam de pano de fundo sobre o qual brilhava o intérprete. O estilo operístico da interpretação era completado pelos dós-de-peito, pela carga dramática apresentada no palco e pela exuberância das vestimentas que compunham uma persona artística feita para brilhar diante do público. Segundo Naves,

O palco – principalmente o da Rádio Nacional, onde se afirmaram vários talentos – era um espaço em que a figura do intérprete era mitificada, o que criava uma enorme distância entre o artista e o espectador. (Naves, 2001: 11)

O samba-canção, assim como os demais gêneros, não apresentava um modelo único em seu cast como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria, Cauby Peixoto, entre outros. Já os nightclubs de Copacabana abrigaram talentos como Dolores Duran, Antônio Maria e Maysa (Naves, 2001: 12). Numa entrevista concedida à pesquisadora Santuza Cambraia Naves, Carlos Lyra menciona a distinção entre as vertentes de samba-canção, mostrando que a rejeição do estilo pelos integrantes da bossa nova era direcionada a um dos segmentos.

Eu preciso me emocionar para gostar das pessoas; se eu não sinto emoção acabou. Eu ouço Frank Sinatra, eu subo pelas paredes. E com Orlando Silva eu não sinto nada. Respeito, é cultura brasileira, importante, mas não me diz nada. Porque eu acho que tem dois tipos de samba-canções: o samba-canção de alta categoria, de grande classe, e o samba-canção de fossa, que vem com aquele negócio de “edredom azul”, “abajur lilás”, exatamente aquelas coisas de “apaga essa luz, garçom, que eu quero encher a cara e vou ficar aqui no bar, caindo aos pedaços”, porque “ela nasceu com o destino da rua”. Aquela coisa de a mulher estar sempre corneando o cara, parece àqueles boleros mexicanos em que a mulher é a desgraça do homem. (Carlos Lyra, In: Naves, Coelho e Bacal, 2006: 89)

Com o alinhamento de Juscelino Kubitschek às potências ocidentais, o Brasil tornar-se-ia uma importante zona de influência para o despejo dos valores e produtos norte-americanos. Nas rádios, onde ainda eram executados tangos, boleros e samba-canções, a programação também era invadida por músicas americanas e européias. As músicas americanas, no entanto, passariam a ditar um segmento de versões na música popular brasileira, o que causava uma espécie de retrocesso no processo criativo da música em geral.

Foi neste momento, no final da década de 1950, que um grupo de jovens da zona sul carioca trocava a estética do exagero pela naturalidade. A estética do excesso promovida pelo samba canção era trocada pela simplicidade do canto da bossa nova. As letras passaram a dar destaque às belezas naturais da cidade e falavam do amor de uma forma mais otimista. Numa análise mais aprofundada, a bossa nova romperia com a “tradição” na música popular brasileira, estando afinada com as idéias de “modernidade” da época. Vale ressaltar que tais noções de tradição e modernidade

(...) demarcam formas de relação com o tempo. A primeira tradição estabelece uma ligação entre o presente e o passado, valorizando aspectos e factos em detrimento de outros. Já a idéia de “modernidade” se volta para o presente, renegando o passado a um plano inferior, representado como algo sem importância, que “já passou”, (Trotta, 2006:29)

Hobsbawm nos mostra que as tradições são inventadas, ou seja, quando há decadência dos costumes de uma sociedade, as tradições são modificadas. No caso bossa nova e samba-canção, os “modernos” ganham espaço com o consentimento da classe média, segmento formador de opinião no setor cultural. Segundo Merhy,

O “bom gosto” constitui um estatuto cujas regras de seleção são muito determinadas. Foi o “bom gosto” da classe média carioca que se deixou fascinar pela alternativa de canções menos melodramáticas que aquelas veiculadas pelas rádios nos anos 40 e 50. (Merhy, 2001: 182)

A bossa nova tinha o padrão rítmico do samba, sua harmonia era rebuscada e sofisticada, e tinha a dissonância típica dos instrumentistas de cordas no Brasil. A melodia apresentava frases musicais simples e sintéticas, com predominância de terças e quintas, e também as notas fundamentais dos acordes (Merhy, 2001: 60-2). Contudo, a definição estética não era o que definia, primordialmente, a identidade do gênero bossa nova. Como vimos no capítulo 2, muitos dos temas considerados bossa-novistas, teriam feito incursões pelo samba-canção, como é o caso de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. A subjetividade que permeia as diversas formas de definição conceitual do estilo revela que antes de ser um padrão estético, a bossa nova se definiu como grupo, com fronteiras bem marcadas. Tais fronteiras de pertencimento se deram a partir de sua relação com o espaço, assim como na negação do que era visto como diferente.

Esta relação com a alteridade permeia toda sua trajetória até os dias atuais. Porém, num primeiro momento onde a bossa nova afirmava-se enquanto grupo, as regras de pertencimento eram mais restritivas e demarcadas, o que possibilitava a construção de uma identidade consistente em rumo à legitimação do estilo. Neste sentido, a utilização da idéia da bossa nova como algo “moderno” reiterava o sentimento de ruptura com o passado. O “antigo”, conceito que oscila entre a sabedoria e a senilidade era algo que para bossa nova deveria ser transposto, já que não se adequava à realidade e aos anseios da nova geração que despontava em fins dos anos 50. Neste balaio onde se segregavam os representantes da bossa nova e do samba-canção, alguns artistas que já haviam passeado pelas duas escolas acabavam sofrendo as conseqüências desta tensão. Santos escreve na biografia de Antônio Maria que o compositor ficou ressentido com seu amigo Vinícius de Moraes no período de surgimento da bossa nova. Vinícius, que compôs temas belíssimos de samba-canção como Serenata do Adeus – “(...) Cai a noite sobre nosso amor / E agora só restou do amor uma palavra / Adeus (...)” -, criticaria o apadrinhamento de Vinícius ao estilo:

Até mesmo Vinícius de Moraes, o amigo mais reverenciado nos textos de jornal, também andou levando suas farpas quando Maria se meteu no duelo com a bossa-nova e viu o poeta na facção inimiga: “Se Vinícius abandonou o primeiro time da poesia para jogar no juvenil da música foi porque quis”, escreveu em novembro de 1962 no *O Jornal*. (Santos, 1996: 74)

Interessante notar que a opção por um dos gêneros musicais era uma questão de mentalidade distinta em relação ao produto final da música, o que não promovia o distanciamento de pessoas de ambos os grupos. Como veremos, era possível manter uma convivência no nível de suas relações pessoais, sem que suas escolhas musicais estivessem acima de sentimentos, como amizade e amor. Em entrevista concedida a Naves, João Donato nos relata que o samba-canção

“Não fez a minha cabeça, não. Eu namorei inclusive a Dolores Duran, que é tida como uma das grandes compositoras, principalmente letrista. Nós fomos namorados uns três anos e ela nunca fez letra pra mim. Quer dizer, nunca funcionou essa coisa do samba-canção comigo. A gente teve uma chance de fazer música ali, namorados, não é? Eu namorava direto com ela, três anos, dormia na casa dela com os parentes dela, com tudo, mas nunca fizemos samba-canção. Eu ouço falar que ela é famosa, a Dolores Duran, *A noite do meu bem...* Mas eu sinceramente não gosto dessas letras, desse estilo de música, não gosto”. (João Donato, In: Naves, Coelho e Bacal, 2006: 117-8)

Atualmente, nas narrativas dos integrantes da bossa nova, ainda encontramos resquícios deste embate, apesar de já existir certo reconhecimento da influência do samba-canção na bossa nova. Le Goff menciona que nesta querela entre antigos e modernos, a tomada de consciência do modernismo pode estar relacionada a quatro condições históricas fundamentais. Em primeiro lugar estaria a aceleração da história, ou seja, é preciso que haja conflito de gerações onde agudecem as lutas contra um “passado recente, um presente sentido como passado, ou quando a querela dos antigos e modernos assume proporções de um ajuste de contas entre pais e filhos”. Neste sentido podemos citar a narrativa de Pery Ribeiro, que sendo filho de dois grandes expoentes do samba-canção, trilhou sua carreira como intérprete da bossa nova. (Le Goff, 2003: 202)

Era uma ansiedade buscando um outro tipo de música, diferente daquele que era pela minha mãe, pelo meu pai, pelo Ciro Monteiro, Orlando Silva. Essa gente (...) que mostrava a grande música do Brasil. Só que era uma música mais sofrida, aquela mágoa, aquela dor, aquele negócio. (...) Meus próprios pais faziam esse tipo de música. (...) Os compositores, os artistas e os cantores – como eu, como o Tom – todos nós passamos a ter uma ansiedade muito grande de uma mudança nas características da música brasileira, na linguagem da música brasileira. (Pery Ribeiro)

As demais condições históricas que podem proporcionar a tomada de consciência do modernismo seriam as mudanças de estrutura de uma mentalidade reinante ou o choque entre culturas. A última, e mais importante condição refere-se a quem pensa a modernidade. Segundo Le Goff, a modernidade mantém-se “no plano da elaboração de uma elite, de grupos, de capela”; o que nos mostra que os pensadores da modernidade restringem-se a um grupo relativamente fechado. Em relação à bossa nova, já vimos anteriormente os fatores históricos e sociais que levaram a estarem afinados com uma idéia de modernidade. E como grupo participante nesta construção de uma nova mentalidade, até mesmo as capas de seus discos simbolizaram sua estética moderna. Segundo Naves,

O fato é que a linguagem de João Gilberto e Tom Jobim, entre outros, tinha tudo a ver com o traço de Niemeyer, de busca de uma linguagem artística objetiva e funcional que cortasse o excesso. (...) Não por acaso, a gravadora Elenco, uma das mais modernas da época, contrata o designer César Vilella para introduzir nas capas de discos uma outra concepção de design, usando desenhos geométricos e fotografias em alto contraste em preto-e-branco. (..) Tudo muito afinado com o estilo contido dos cantores e o desempenho discreto no palco à base de banquinho e violão. (Naves, 2005: 30)

Em entrevista concedida a Chediak para o terceiro volume do *Songbook* da bossa nova, Tom Jobim reafirma esta relação entre bossa nova e modernidade.

A música brasileira vinha tomando um caminho ao modernismo, ao moderno. Embora essa palavra “moderno” não signifique muita coisa hoje em dia, se você for comprar mobília em estilo moderno, ninguém sabe o que é, nem aqui, nem em Nova Iorque, nem em Paris. Você tem que ser específico para dizer que moderno você quer. O fato é que a música brasileira ia em direção a algo novo, na direção do progresso, daquilo que Juscelino fazia, quando o Brasil começou a fabricar automóveis, construir estradas, tinha a Petrobrás com “o petróleo é nosso”, aquela coisa toda. A gente era jovem e tinha o Johnny Alf, o Tom Jobim e outros fazendo samba moderno, mas com a chegada do João o negócio balançou o coreto”. (Tom Jobim, In: Chediak, s/d: 18, v.3)

No imaginário simbólico do carioca, assim como na memória coletiva dos integrantes da bossa nova, o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, teria sido a culminância desta nova estética buscada pela nova geração de músicos que despontava. Mesmo com a participação do famoso violão de João no LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, a faixa *Chega de Saudade*, composta pela dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada pela cantora não teria o mesmo impacto. Merhy menciona que os lançamentos bastante próximos dos dois discos e a diferença de receptividade pelo público

eram indicadores da dualidade entre “tradição” e “modernidade”. E sendo a classe média formadora de opinião no que diz respeito aos valores de “bom gosto” no âmbito cultural, nitidamente esta já havia feito sua escolha pelo LP de João Gilberto, o que marcava sua “luta para conquistar novos padrões de comportamento e gosto artístico” (Merhy, 2001: 182). Segundo o autor,

O “bom gosto” constitui um estatuto cujas regras de seleção são muito determinadas. Foi o “bom gosto” da classe média carioca que se deixou fascinar pela alternativa de canções menos melodramáticas que eram veiculadas pelas rádios nos anos quarenta e cinquenta. (...) A voz é o principal recurso tomado pelas estratégias de produção para vulgarizar a música e o consumo irrestrito. Porém o modo suave e discreto de cantar, considerado natural, foi o recurso usado para atingir um determinado tipo de consumidor, mais distinto. (...) Na bossa nova embate entre a modernidade, representada pelo naturalismo, e a tradição retrógrada, o canto impostado, foi encarnada pelas diferenças de estilo entre Elizeth Cardoso e João Gilberto. (Merhy, 2001: 182-3)

A mitificação do personagem, como a de João Gilberto em relação à história da bossa nova, ocorre por diversos fatores. O respaldo historiográfico (como vimos no capítulo 2), o espaço que ocupa através da mídia, imprimindo uma imagem do artista no imaginário social, e maneira como é referenciado pela memória do grupo. Apesar da trajetória de peso na história da música popular, as representações de João Gilberto e do gênero da bossa nova muitas vezes dão a impressão de que a renovação musical brasileira concentrou-se apenas em um personagem ou grupo. No entanto, ao analisarmos de forma processual esta transformação gradual na mentalidade dos músicos, percebemos que alguns personagens não recebem o mesmo peso, valor ou reconhecimento. Citando Merhy, o autor nos diz que

É um equívoco pensar a bossa nova como um movimento singular de ruptura, como se as demais práticas artísticas da época fossem retrógradas e se esforçassem por manter os velhos modelos que a bossa nova tinha missão de renovar. Muitos artistas buscavam uma imagem diferente para as suas carreiras, tanto instrumentistas como cantores. Músicos da qualidade de Johnny Alf, Dick Farney, Tom Jobim, Newton Mendonça, Garoto, Tito Madi, Billy Blanco, e cantores como Agostinho dos Santos, Silvia Telles, Maysa Matarazzo e Dolores Duran eram agentes da renovação e traziam um novo oxigênio para a música popular, mesmo longe da atividade radiofônica. Os movimentos de transformação e reforma eram abrangentes e a renovação atingia a cultura popular de várias formas e não só na maneira intimista de cantar o samba. (Merhy, 2001: 8-9)

Em sua relação com a alteridade a bossa nova ganhou o gosto da classe média, além de se sobrepôr ao samba-canção, que nunca mais teria a mesma proporção de seu sucesso nos anos 40 e 50. O alcance da popularidade da bossa nova ganharia seu espaço no Brasil, assim

como no exterior. Entretanto, as conjunturas nacionais e internacionais provocariam uma grande virada na mentalidade dos músicos brasileiros. Mais uma vez a bossa nova teria que lidar com a diferença, inclusive, no que dizia respeito às suas divergências internas.

4.2 O racha da bossa nova

Como vimos anteriormente, diversos fatores foram fundamentais na construção da identidade da bossa nova, desde sua relação com o espaço, até o embate com o samba-canção, que permitiu ao grupo associar sua estética à uma mentalidade “moderna”. Contudo, como é comum aos grupos, a negociação para a construção de sua identidade requer a manutenção de certa coerência em sua representação. Quando os interesses divergem, sejam por motivos pessoais ou profissionais, começam a surgir conflitos internos no grupo. Um dos primeiros episódios que geraram atrito na bossa nova foi o conturbado fim de namoro entre Nara Leão e Ronaldo Bôscoli, em 1961. Tudo teria início com o convite feito por Bôscoli para que a cantora Maysa cantasse algumas de suas composições, como “Barquinho”, “Lágrima Primeira”, “Depois do amor” e “Melancolia”. Concordando em dar um aspecto moderno ao seu repertório, Maysa une-se a Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Luís Carlos Vinhas e seu novo trio formado por Luís Eça, Bebeto e Hércio, o Tamba Trio, numa excursão pelo Chile, Argentina e Uruguai. Para surpresa de Nara Leão, que era namorada de Bôscoli há quatro anos, este voltaria de viagem “noivo” de Maysa. Segundo Castro,

Quando estourou o escândalo Maysa/Bôscoli, e ela se viu repentinamente sem noivo, Nara achou que seus compromissos com eles também tinham terminado. Magoadíssima com Ronaldo, reaproximou-se de seu velho amigo Carlinhos Lyra, que comandava a outra turma. (Castro, 1990: 334)

A outra turma a que se refere Castro estaria relacionada aos integrantes da bossa nova que se mantiveram ao lado de Bôscoli em outra famosa briga entre Lyra e Bôscoli, no ano de 1960, que virou burburinho por toda a zona sul carioca. A gravadora Odeon, que já apresentava em seu *cast* de artistas nomes como Alayde Costa, Silvia Telles, Lúcio Alves e João Gilberto, mostrou-se inclinada a realizar um LP que se chamaria A turma da bossa nova, desde a apresentação do grupo na Faculdade de Arquitetura, em setembro de 1959. Os integrantes da turma chegaram a iniciar as gravações em estúdio, embora o contrato com a gravadora não tivesse sido realizado. A demora do acerto de contas levou Carlinhos Lyra a aceitar a proposta do contrato com a gravadora Phillips, que lhe ofereceu o lançamento de seu

disco solo. A notícia dividiu os integrantes da bossa nova, provocando o primeiro racha do grupo.

As diferenças entre Lyra e Bôscoli, contudo, aprofundavam-se no campo ideológico. A participação de Lyra nas reuniões do Centro Popular de Cultura da UNE aproximavam o artista na busca de uma postura mais participante da realidade social brasileira. Neste momento havia forte preocupação dos artistas e universitários, seja na literatura, teatro, cinema ou música, de buscar o passado cultural brasileiro. Tal mentalidade demonstrava que parte da classe média universitária – influenciada pelos ideais de esquerda de Karl Marx e as insurreições guerrilheiras na América Latina, desde a vitoriosa Revolução Cubana de 1959 – começava a assumir uma postura crítica em relação às imposições culturais norte-americanas que ficavam evidentes com a implantação da indústria fonográfica no Brasil, como em fenômenos musicais voltados para o consumo de massa, como foi o caso da Jovem Guarda. Uma das composições de Carlinhos Lyra, *Influência do jazz – “Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando / E se perdeu”* -, criticava a influência dos sons que vinham de fora, e que tiravam a identidade e a autenticidade dos ritmos brasileiros.

Enquanto Bôscoli queria preservar a bossa nova fechando-se em temas otimistas que marcaram sua fase inicial, Lyra buscava a informação para realizar temas mais abrangentes. Segundo Lyra,

Nessa época de envolvimento com essa gente ligada ao CPC, também fui me informando, fui me politizando e tomando consciência de um monte de coisas. E para mim era muito importante o desenvolvimento da sociedade, da justiça social, mas isso sem perder o valor do indivíduo. Disso eu não abro mão. A dialética é isso. Para mim você tem que ter densidade, tem que ter profundidade. É impossível você pegar uma letra boa que não diga nada, que não queira dizer nada, que não tenha compromisso com nada, porque fica uma chatice. Mas também não tem que ser uma letra que tenha que falar dos sem-terra, ou coisa assim. (Carlos Lyra, In: Naves, Coelho e Bacal, 2006: 80)

Interessante notar que a divergência entre Lyra e Bôscoli não foi algo localizado. Muitos integrantes da bossa nova, como Sérgio Ricardo, Nara Leão, os irmãos Valle, Edu Lobo e, até mesmo, Vinícius de Moraes, caminharam em direção a uma nova temática em suas músicas. Segundo Halbwachs, os grupos possuem uma referência para a lembrança. Estes quadros sociais, ou contextos, são o que permitem o ancoramento da memória. Estes quadros sociais se transformam na medida em que há interesse do grupo pela mudança. Podemos dizer, portanto, que presos a um quadro social onde a bossa nova estava afinada com o otimismo modernista gerado pelo governo JK, parte do grupo da bossa nova não quis

romper com a mentalidade que a gerou, uma mentalidade de seu passado-presente. As abruptas mudanças que davam sinais de tempos difíceis no país e no mundo passavam a representar melhor o quadro social de alguns, que não mais se identificavam com o que se tornara “ser um bossa-novista”. Segundo Sérgio Ricardo,

E com isso a situação da bossa nova, com essa transformação do país pela ditadura, a própria bossa nova deixou de ter importância, porque se começou a pensar numa luta política, mas por outro lado a bossa nova invadiu o mundo. E ela conquistou o mundo, todo mundo ficava atrás da bossa nova, e os grandes bossa-novistas se mandaram do Brasil. Eu fiquei por causa dessa luta que estava me interessando mais do que uma suposta glória que pudesse pintar no exterior e tal. Permaneci no Brasil, mas dali a pouco minhas canções começaram a ser censuradas, proibidas. E eu caí na chamada maldição mesmo, eu era considerado um dos malditos. E a censura me podou de tal maneira que me proibiu de tocar no rádio, tocar na televisão, de aparecer nos lugares. E onde eu ia fazer show tinha o pessoal do DOPS pra assistir. Era uma tragédia!”. (Sérgio Ricardo)

Edu Lobo também discorre sobre a procura de novos experimentos na música realizada no início da década de 1960. O artista, que teve suas composições marcadas pelas influências dos gêneros nordestinos, como o frevo e o baião, menciona que

Existiu um primeiro movimento da bossa nova que era mais ortodoxo, que não permitia muitas coisas. Tinha aquela coisa: era bossa nova e tinha que ser aquilo. O Sérgio Ricardo, o Carlinhos Lyra e o Baden foram três pessoas que começaram a procurar outros caminhos. O Carlinhos começou a fazer samba de morro, a misturar, a conhecer os compositores mais de perto. O Baden, com o Vinícius, partiu para os afro-sambas influenciado por um grande músico e extraordinário compositor, o Moacyr Santos. Depois o João do Vale, a história toda da Nara gravando Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho, logo ela, a musa da bossa nova! E começaram a perceber que o Brasil não é só Rio de Janeiro. E que toda essa mudança harmônica, que foi importantíssima, que a bossa nova conseguiu e consagrou, podia sair do Rio de Janeiro e procurar outros sons que havia no Brasil. Que são milhares. Enfim, estas misturas então começam a ser feitas, e cada músico as fez à sua maneira. Eu fui buscar onde sabia mais. Então eu era uma coisa que estava no ar nessa época, e como era muito jovem, devo ter aprendido isso. Por isso estou dizendo que não foi uma coisa consciente. Eu não fiz um programa: era mais o desejo de ter uma assinatura, uma marca. (Edu Lobo, In: Naves, Coelho e Bacal, 2006: 224)

A busca de uma marca, de uma assinatura, resumia-se na busca de Edu Lobo por uma nova identidade musical, que a bossa nova não supria mais. Outro episódio que ficou marcado nos registros da bossa nova e que também estava relacionado com a busca de uma nova identidade musical foi o rompimento de Nara Leão anunciado na revista Fatos & Fotos, de 1964. Vale ressaltar que a revista, que tinha tiragem quinzenal na época, era voltada para o uso de imagens, que em geral associadas a reportagens sensacionalistas e de alto impacto. Ao

longo da reportagem “Nara meditou longo tempo e concluiu que a bossa nova dá sono”, a intérprete anuncia que o grupo que a elegeu como musa fora trocado definitivamente pela busca do samba autêntico. Percebemos na narrativa de Nara Leão o momento em que deixa de se identificar com os valores associados à bossa nova: quando a institucionalização do estilo e a sedimentação de sua identidade pareciam um fardo tendo em vista a não correspondência de suas aspirações individuais e coletivas com os ideais bossa-novistas.

Chega de bossa nova. Chega disso que na tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho. E essa história de dizer que a bossa nova nasceu na minha casa é mentira. Se a turma se reunia aqui, fazia-o em mais de mil lugares. Eu não tenho nada, mas nada mesmo com um gênero musical que, sinto, não é o meu. (...) Se estou agora me desligando da bossa nova? Há algum tempo fiz isso, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que nada mais tenho a ver com ela. Entenda quem ainda não pôde ou não quis fazê-lo: a bossa nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada que ainda tentam me impingir. Tenho um convite para, através do Itamarati, fazer uma excursão nos Estados Unidos. Mas como posso aceitar? Vão me obrigar a cantar Garota de Ipanema, pior, em inglês. Essa gente quer me forçar a fazer o que não quero. Não é isso. Bolas, por que cantar sempre a mesma coisa? (Nara Leão, In: Fatos & Fotos, 1964: 12-3, n.194)

Na edição seguinte da revista, a réplica por parte dos representantes da bossa nova viria com o título de “Depois da bomba que ela jogou, os colegas de ontem reagem com firmeza, mas também com carinho”. Interessante notar as falas de três personagens principais. Aloysio de Oliveira, produtor, músico e compositor, conhecido por integrar nos anos 30 o conjunto Bando da Lua, que acompanhou Carmem Miranda durante sua temporada nos Estados Unidos. Ao voltar para o Rio de Janeiro trabalhou alguns anos em gravadoras, até fundar a gravadora Elenco no início dos anos 60, responsável por lançar diversos nomes da bossa nova no Brasil e no exterior. Amigo pessoal de Nara, foi produtor e arranjador de seus dois primeiros discos. O segundo LP *A Opinião de Nara* foi o disco emblemático de seu rompimento com a bossa nova, onde gravou somente sambas de morro e temas relacionados aos ritmos regionais do Brasil, compostos por Edu Lobo. Ronaldo Bôscoli, como mencionamos, fora seu noivo. E Roberto Menescal seu amigo de pré-adolescência, ainda nos tempos em que aprendiam os primeiros acordes ao violão. O bate-boca público de pessoas antes tão próximas no seu cotidiano de grupo mostra a intensidade do rompimento, que relutava em dissociar a imagem de Nara à bossa nova. A seguir, as falas.

Não sei qual é o povo de Nara Leão. Garota de Ipanema é a música para todos. Quer queria quer não, ela é uma típica cantora de apartamento que quer negar a existência do amor-flor-mar como motivo musical. Isso seria negar o que o mundo inteiro quer. Seria negar até Caimi (*sic*). Ninguém deseja mudar Nara. Ela é que deseja passar pelo que não é. (Aloysio de Oliveira, In: Fatos & Fotos, 1964: 22, n.195)

Feio, não é bonito, o que ela está fazendo conosco. Nara é muito jovem para entender que ninguém pode negar o seu passado. Se ela renega a bossa nova, renega a si própria e está sendo ingrata com quem tanto a promoveu. Para notar sua incoerência basta lembrar que ela viajou quatro continentes cantando Garota de Ipanema em inglês. Portanto, foi ela quem espalhou a “mentira” da bossa nova pelo mundo. E ganhou bom dinheiro. (Ronaldo Bôscoli, In: Fatos & Fotos, 1964: 22, n.195)

Quando Nara souber o que é música pura, e conseguir transmiti-la, todos seremos músicos puros e iremos juntos para o céu. Enquanto isso não acontecer, continuamos nos apartamentos, fazendo bossinhas novas para vender. (Roberto Menescal, In: Fatos & Fotos, 1964, n.195)

Na entrevista também deram seus posicionamentos sobre o episódio Tom Jobim e Luís Eça. Porém ambos mantiveram-se fora da troca de farpas. Apesar deste período, entre a década de 60 e 70, ser considerado por Araújo como a “era do piche”, alguns preferiam ficar de fora dos disparos.

O racha da bossa nova provocaria uma série de ressentimentos em torno dos dois grupos de então, os bossa-novistas genuínos, e os em prol da abertura dos temas do gênero. A pecha de alienado que a turma de Bôscoli teria que carregar durante anos, pode ser percebida nas falas de alguns de nossos entrevistados. Abaixo, Menescal discorre sobre os impactos que o regime militar provocou nas carreiras dos bossa-novistas liderados por Bôscoli.

Afetou de maneira diferente do que afetou outras pessoas. Porque, por exemplo, nós não tivemos repressão nenhuma na nossa música. (...) A produção da bossa nova diminuiu muito nessa ocasião, porque eram muitas armas nossas, da música brasileira, lutando contra a ditadura. Então, enfraqueceu muito o movimento da bossa nova pra permitir essa tal luta que se fazia nos bastidores. De outra maneira, muita gente foi para fora do país. Muita gente não quis ficar aqui, participar dessa coisa. Foram se virar lá fora. (Roberto Menescal)

Mais à frente Menescal completa sua fala, discorrendo sobre a sua alienação em relação ao regime militar.

Eu fui muito alienado em relação à ditadura. Eu não acreditava em certas coisas e tal. Particpei certa vez de uma reunião do Teatro Jovem. Eu fui lá para saber dessa tal música nova, mas só vi o cara falando: “Eu apanhei da polícia. Porque eu fui, eu lutei, eu levei tapa”. (...) Aí passou pra mim e eu falei: “Não, eu não apanhei nada,

não levei tapa de ninguém. Eu estou aqui, vim aqui pra ouvir música”. Os caras acharam um absurdo eu estar lá e não ter levado um tapa de ninguém, de não ter apanhado. Então ficou uma coisa muito em função daquilo, uma luta mesmo, na verdade. (Roberto Menescal)

O descontentamento com os rumos em que estava tomando o país, e com a posterior consolidação dos militares no poder com o Golpe de 1964, gerou um pessimismo em relação à grande parte dos artistas ligados a bossa nova. Não só pelos poucos caminhos que encontravam para expressar sua arte, devido à perseguição e censura do governo, mas também pelo pouco espaço que restava para as temáticas tipicamente bossa-novistas. “Naqueles tempos de não sutileza, a bossa nova foi banida sob a alegação de ter letras alienadas (sempre letras!), sem que se atentasse para sua eficácia como arte” (Diniz, 2001). Somando-se o fator externo, em que a bossa nova ganhava amplitude no cenário musical internacional, nomes como João Donato, Edu Lobo, Pery Ribeiro, Wanda Sá e Carlos Lyra, entre outros, passaram temporadas excursionando pelos países latino-americanos, Estados Unidos e Europa, para trilhar suas carreiras de forma individual. Carlos Lyra relembra em que momento desistiu de lutar contra o regime.

Eu tive descompassos grandes. O próprio golpe de 64 me desnortou completamente, fiquei perdido. Eu não saí logo não, eu tentei lutar. Mas não dava, eu não tinha vocação pra guerrilheiro, nem para enfrentar o Exército na rua. Quando a UNE caiu, eu fui pra lá com um 32 enfiado na cintura. Mas com um medo danado, pensando que ia morrer, que não ia dar. Mas não podia aceitar aquela situação também. E um medo! Não sou valente, não tinha vocação para aquele negócio. Então aquilo foi dilacerante. Em 64, o Centro Popular de Cultura estava no auge, tudo estava funcionando muito bem e veio aquele fracasso terrível. Lembra aquele poema do Fernando Pessoa: “Atingido na curva de subida”. Aquilo foi dilacerador. Você vê que muita gente morreu de câncer: o Vianinha, o Flávio Rangel, o Joaquim Pedro, o Glauber, a Nara, o Armando Costa, e outros do CPC. O poeta Jaime Ovalle já falava que “o câncer é a tristeza das células”. (Carlos Lyra, In: Naves, Coelho e Bacal, 2006: 93)

O incêndio na sede da UNE ocorrido um dia antes do anúncio do Golpe de 1964 marcou a memória de Sérgio Ricardo, que também participava ativamente do Centro Popular de Cultura. Local onde se reuniam representantes do Cinema Novo, de grupos importantes de Teatro, como o Opinião e Arena, poetas como Ferreira Gullar e tantos nomes da música popular, a sua destruição representava a ameaça ao pensar e fazer artístico num país onde as liberdades individuais seriam perseguidas e intensificadas com o posterior Ato Institucional 5, o AI-5, decretado em 1968. Segundo Sérgio,

Foi um momento muito importante. Eu acho que o CPC deu uma reviravolta na cultura brasileira, colocou as pessoas para pensarem um pouco a respeito do Brasil, e muitos saíram dali para transformar mesmo a nossa realidade. Outros viviam agregados ao CPC, como o Glauber Rocha e Nélon Pereira, mas tinham um caminho diferente do CPC, era uma coisa um pouco mais poética, mais verdadeira talvez. E eu estava um pouco nessa corriola dos que não afinavam muito com o CPC, mas tenho até hoje uma lembrança muito importante sobre àquele movimento, inclusive, uma lembrança saudosa de algo muito dramático que eu vi: a UNE pegando fogo. Eu participava de todas aquelas reuniões e numa delas, antes da ditadura, um dia antes do golpe, o Lacerda mandou metralhar a porta da UNE, eu estava na porta com uns amigos e, de repente, eu vi um colega meu cair atingido por uma bala. Eu pensei: “Puxa, como é que pode chegar a esse ponto!”. E o outro pessoal do CPC, correndo, atravessando o muro do CPC, pulando pro outro lado – o Carlinhos Lyra estava nessa. E no dia seguinte aquilo pegou fogo, foi uma tragédia incrível! E eu fiquei vendo junto com os outros amigos, os outros colegas, aquela tragédia histórica e política, porque já era o Brasil anunciando que ia mudar tudo. E mudou mesmo, porque dia primeiro de abril mudou a situação do Brasil. (Sérgio Ricardo)

Mesmo com o presságio dos tempos difíceis que estavam por vir, alguns representantes da bossa nova continuariam exercendo suas carreiras no Brasil, como foi o caso de Sérgio Ricardo e Marcos Valle. Ao dar continuidade às composições feitas em parceria com o seu irmão Paulo Sérgio Valle, Marcos Valle encontraria dificuldade em ter as letras de suas músicas aprovadas pelos censores. Segundo o músico e compositor, os censores não eram qualificados o suficiente para entender as mensagens das músicas, mutilando muitas vezes letras que, na realidade, não estavam ameaçando o regime, mas que eram banidas pelo seu conteúdo moral ou por motivos muitas vezes não compreensíveis. A questão é que os nomes vinculados à tradição da música popular brasileira eram perseguidos muito mais pelo que representavam como artistas e pela sua trajetória do que pelas possíveis ofensas ao regime e à moral e os bons costumes (Araújo, 2002). Marcos Valle menciona que teve “censuras terríveis” em suas músicas na narrativa abaixo.

Então a gente tinha que conversar lá com o censor. E na maioria das vezes eles não tinham preparo nenhum, não sabiam de nada, só tinham aquelas idéias de que tudo que você estava falando tinha alguma coisa contra o governo. E era um nível muito baixo, você tinha que enfrentar os caras, porque senão você não podia lançar as músicas. Várias vezes, eu e Paulo Sérgio, fizemos músicas e letras que foram mutiladas. Tinha que trocar frases... A gente fez uma música chamada *Black is Beautiful*, um pouco depois da bossa nova. E a gente falava dos negros, da beleza do negro, chamando atenção pra isso. Teve uma hora que a gente falava assim: “que melhorem meu sangue europeu” – que era o sangue negro -, e eles não deixaram. Falaram: “Como melhora?”. Tivemos que mudar pra “que se integre o meu sangue europeu”. Teve outra música que a gente falava assim: “com esse vinho no sangue, há de parir quatro varões”. Eles disseram: “Parir não pode”. “Mas como não pode?”. Aí já não era política, era porque parir junto com um palavrão, com outra palavra,

virava palavrão [risos]. Porque virava “puta que pariu”. Mas eu disse: “Mas então não pode botar filho, porque se botar filho dá ‘filho da puta’”. (Marcos Valle)

O momento mais traumático para Marcos Valle durante o regime seria o dia em que fora detido pelo camburão do DOPS. Por conta de uma homenagem que a TV Globo realizaria aos grandes nomes da MPB na época – dentre os 25 nomes chamados pela produção para serem homenageados, alguns deles foram Marcos e Paulo Sérgio Valle, Gonzaguinha, Chico Buarque, Edu Lobo, Tom Jobim, Carlos Lyra e Paulinho da Viola – os artistas compuseram músicas especialmente para o programa. Entretanto, a censura cortou outra vez a divulgação das músicas. Os artistas resolveram escrever um manifesto contra a censura às músicas. Segundo Marcos Valle,

Resolvemos fazer um manifesto contra a censura, em que a gente dizia que agradecia muito a indicação dos nossos nomes, mas que a gente preferia não participar do festival como forma de protesto contra a censura. Aquilo caiu na mão do DOPS, e eles nos chamaram. Um dia eu estava em casa e passou o camburão – lá na casa do Leblon que eu disse que morava com os meus pais. Vieram me chamar e a empregada disse: “Olha, tem um camburão... Está detido”. (...) Já estavam dentro do carro Augusto Marzagão, que era organizador do festival. (...) No caminho nós pegamos o Egberto Gismonti, (...) pegamos o Chico Buarque, ensaiando o show do Canecão, e fomos todos pro DOPS. (...) Então chega lá o general, depois que ficamos detidos uma hora e meia na sala. Disse que a gente tinha feito um manifesto contra o governo e que a gente estava preso, e não saíamos de lá enquanto os outros não viessem. (...) Depois de papos e papos ele disse: “Então, está bem! Eu vou liberar vocês. Mas vocês vão ter que voltar. Eu vou dar três ou quatro dias pra vocês trazerem todos os compositores. Se vocês não vierem vou prender todo mundo, de casa em casa”. (...) Aí resolvemos que não íamos. Só que nessa altura Marieta Severo entrou chorando e dizendo pro Chico, pedindo pelo amor de Deus que a gente fosse, porque estavam ameaçando a casa dele. Foi nesse momento que nós resolvemos ir. (...) E foi uma discussão terrível com a polícia militar. Eles dizendo que a gente era contra o governo e nós nos mantendo como contra a censura... Mas ele não podia assumir com aquela turma toda, logicamente. Eram um monte de compositores, os mais importantes do país. E acabou que foi concordado que a gente assinaria um documento dizendo que não era contra o governo, que era contra a censura. (...) E esse foi o meu pior contato com a censura do governo militar. (Marcos Valle)

Dos tempos traumáticos do regime militar, alguns artistas foram presos, banidos do país, torturados e outros incluídos na “lista negra” do regime. A tentativa de se expressar contra a opressão do regime revelou, em muitos casos, a criatividade da linguagem metafórica dos músicos, que por muitas vezes burlaram seus censores. É bem verdade que neste meio tempo houve quem se aproveitasse da emergência da música de protesto para vincular sua imagem ao gênero e assim conquistar sua fatia do mercado. Contudo, o que vale ressaltar é que num momento de crise, a música de protesto foi uma forma louvável de resistência. Seu

sucesso restrito ao meio universitário, inicialmente, ganharia maior força com a veiculação dos festivais por emissoras de TV da época. De qualquer maneira, não podemos esquecer que os gêneros mais escutados, principalmente pelas classes C e D, era a música brega e a jovem guarda.

A música brega, sem espaço até os dias de hoje na historiografia da música popular brasileira, foi estigmatizada pela mídia e pelos pensadores da música popular. No livro de Araújo (Araújo, 2002), *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*, o autor mostra o estigma criado em torno de alguns artistas do segmento cafona por estarem associados à idéia de mau-gosto. A “música das empregadas domésticas”, como é conhecida, no entanto, também estava associada a valores das classes populares, da realidade social dessas classes. Pouco se sabia até a publicação do livro sobre a trajetória dos cafonas, que até os dias de hoje ocupam uma fatia do mercado fonográfico. Wando, Odair José, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e Benito Di Paula são alguns dos artistas que estão associados ao gênero. Vale ressaltar que no período da ditadura militar, muitos dos cafonas foram procurados pela censura e também tiveram suas composições mutiladas por conta de letras associadas a realidade social das classes empobrecidas e a valores morais que estavam em dissonância com o regime (Araújo, 2002). Sem entrar no mérito musicológico, sua relevância social não poderia passar despercebida no contexto das discussões acerca da ditadura militar.

A jovem guarda teve seu período mais marcante entre os anos de 1965 e 1969, quando o programa de mesmo nome foi estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Influenciados pelo rock'n roll de Elvis Presley e dos Beatles, lançaram diversos temas baseados nas obras dos grandes expoentes do rock internacional. Apesar de sua importância na introdução de guitarras elétricas nos arranjos das músicas, a maior parte das músicas da jovem guarda eram versões americanas adaptadas para o português, o que explicitava a importação por parte de gravadoras como a Philips de temas internacionais, como uma maneira de atingir o mercado com um tipo de música de apelo comercial. Contudo, com o rock'n roll abrazeirado da jovem guarda, e também da famosa dupla Tony e Celly Campello, perdia-se o verdadeiro sentido do rock'n roll. Segundo Ridenti,

A Guerra do Vietnã também foi o eixo em torno do qual se articulou o movimento de contra-cultura, pregando paz e amor, convocando o jovem para que “faça amor, não faça a guerra”. No campo musical, esse movimento foi especialmente significativo, nas canções de Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Mamas and the Papas, Simon & Garfunkel, entre outros, cujos precursores foram Bob Dylan e Joan Baez, que cantavam denúncias ao racismo e à Guerra do Vietnã, em 1968. Bandas inglesas famosas

internacionalmente, como os Beatles e os Rolling Stones, também estavam afinadas com a contra-cultura. (Ridenti, 2000: 141)

O comportamento das pessoas mudava em relação ao sexo e ao direito das minorias. A descoberta da pílula anticoncepcional foi um grande passo na emancipação feminina, o amor livre e as drogas serviam para liberar potencialidades humanas antes escondidas sob a égide do moralismo, grupos da chamada “nova esquerda” pregavam uma sociedade alternativa baseada nos preceitos de Che Guevara e do jovem Marx. Com a consolidação da televisão como meio de comunicação de massa, tais preceitos irradiavam mundo a fora, transformando o final da década de 1960 num período de transformações profundas na história das mentalidades e da cultura do século XX. No Brasil, este clima de transformação seria deglutido pelo Cinema Novo, pela Tropicália e, em especial, pelo grupo de rock psicodélico mais importante do país, os Mutantes. A deglutição se daria por conta da nossa realidade política e da valorização de nossos signos culturais do passado, tudo isto confluindo com as guitarras elétricas, os ideais de esquerda, etc. houve, inclusive, um episódio importante conhecido como a Passeata contra as guitarras elétricas, de 1967, incitado por um segmento de nossa música popular que no momento tinha um discurso mais purista e de preservação da cultura genuinamente nacional, como forma de proteger a música popular da invasão de ritmos e sons norte-americanos.

O fato é que a jovem guarda atingiu o coração dos jovens brasileiros carregando uma estética de rebeldia, com vestimentas em couro, cabelos compridos, motocicletas e carros envenenados. Entretanto, esses valores esvaziavam-se de sentido a começar pelos temas de suas músicas e por serem um produto elaborado por suas gravadoras. Segundo Freitag,

Numa sociedade em que todas as relações sociais são mediatizadas pela mercadoria, também a obra de arte, idéias, valores espirituais se transformam em mercadoria, relacionando entre si artistas, pensadores, moralistas através do valor de troca do produto. Este deixa de ser o caráter único, singular, deixa de ser a expressão da genialidade, do sofrimento, da angústia de um produtor (artista, poeta escritor) para ser um bem de consumo coletivo, destinado desde o início, à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo seu valor estético, filosófico, literário intrínseco. (Freitag, 1988: 73)

O que observamos é que apesar da indústria cultural ter sido implantada no Brasil com a institucionalização do rádio e da indústria fonográfica, com a imagem do artista sempre vinculada a um gênero musical, como ocorreu com a bossa nova quando esta ganhou popularidade, a trajetória dos artistas vinculados à “tradição” e ao “modernismo” na música popular brasileira estavam relacionados a idéia da primazia da qualidade da elaboração

musical e da conquista inicial do público através de sua divulgação no meio universitário, trajetória típica das músicas eleitas pelos valores de “bom gosto” da classe média. Contudo, a explosão da jovem guarda, proveniente do investimento massivo na veiculação da imagem do lançamento imediato de seus produtos, seja através de discos ou filmes, culminam no que chamamos fenômenos de massa.

Surgindo num período onde os diálogos entre os gêneros musicais eram estanques, a jovem guarda foi alvo de críticas dos bossa-novistas. Segundo Menescal,

A jovem guarda era uma coisa estanque total. E eles eram muito engraçados, muito debochados. E o pessoal ficava: “Ah, é a jovem guarda ou a bossa nova?”. E a bossa nova era mais radical: “Não, porque nossas harmonias são mais não sei o quê, as nossas letras são...”. Aí eles apareciam comendo uma maçã e falavam: “Ué, eles fazem um negócio de intelectual e nós fazemos uma coisa popular. Acho que o povo gosta mais da gente do que deles”. (Roberto Menescal)

O fechamento dos gêneros musicais na época não significava a perda de espaço dos artistas no meio musical, inclusive quando os gêneros eram direcionados para segmentos do mercado totalmente diferentes. Com a famosa Era dos Festivais este afastamento dos estilos musicais caminhava para o diálogo, fundindo-se no que em 1965 ficaria conhecida como a sigla MPB.

4.3 A Era dos Festivais inaugurando a MPB

*“No bloco do eu sozinho
Sou faz tudo e não sou nada
Sou samba e folia
De fantasia cansada
Sou o novo e o antigo
Sou o surdo e o entrudo
Visto farrapo e veludo
Faço um breque, depois sigo
No bloco do eu sozinho (...)”*

(“**Bloco do eu sozinho**” – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A Era dos Festivais foi um período importante para a história da música popular no Brasil. Apesar da I Festa da Música Popular Brasileira ter ocorrido entre novembro e

dezembro de 1960, no Guarujá, veiculada pela TV Record, a repercussão do evento baseado no Festival italiano de San Remo foi abaixo das expectativas. Especula-se que a falta de bons intérpretes teria sido uma das falhas do evento. Suspenso por cinco anos, o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior daria início a uma série de edições de festivais promovidos também pela TV Record e TV Globo.

Em 1965, no primeiro festival veiculado pela Excelsior, alguns intérpretes despontariam como os preferidos da platéia e da audiência, entre eles estavam Elis Regina, Wilson Simonal, Geral Vandré, Ciro Monteiro, Jair Rodrigues e Milton Nascimento. Estes artistas ficariam consagrados por conta da projeção de suas imagens veiculadas pela TV em todo o Brasil. Neste momento decisivo da televisão como veículo de massa, o rádio perdia importância na construção da imagem do artista, e diminuía as distâncias entre artista e público, que através da imagem se sentia mais próximo e íntimo de seus ídolos.

O fato é que os festivais, além de inaugurarem uma estética totalmente nova aos programas de música em TV, foram fundamentais para a construção da sigla MPB. Dentro deste novo conceito, cunhado em 1965, era possível abarcar todos os gêneros da música popular, sem ter a dificuldade de rotular os artistas e os intérpretes. Contudo, a noção de MPB, carregada de valor ao longo do tempo, possui um sentido diferente para nós nos dias de hoje. Segundo Naves,

A MPB foi resultado dos desdobramentos da bossa nova no início dos anos 60 – com a incorporação pelos músicos da temática política com o engajamento social de alguns deles -, da proliferação dos programas musicais na televisão e do grande sucesso dos festivais da canção ao longo da década. (Naves, Coelho e Bacal, 2006: 9)

Contudo, existem sucessivos projetos para os rumos da nova música popular, que ora postulam que “a renovação da música popular” através da ruptura com os padrões nacionalistas e totalizantes da MPB, “ora se assume na atitude mais inclusiva com relação ao modelo criado pela MPB” na tentativa de “atualizar a canção popular a partir da incorporação de sonoridades gestadas por compositores que se consagram como emepistas” (Naves, Coelhos e Bacal, 2006: 9). A questão que se coloca para a MPB, entretanto, diz respeito ao que Canclini menciona com o sistema deslocalizado, internacional de produção cultural. Sendo este o meio de informação e entretenimento das maiorias, cada vez menos existe uma relação diferencial da cultura com um território e com bens comuns de sua região (Canclini, 1995: 112). Desta maneira, a identidade da MPB , nos dias de hoje em que as culturas se

hibridizam, pode ter o seu sentido esvaziado com as novas produções musicais que se agregam à sigla.

Num momento tão rico da música popular brasileira, onde surgiram movimentos como a Tropicália, o Clube da Esquina e o Movimento Artístico Universitário; além dos talentos individuais de artistas reconhecidos pelos festivais, a sigla MPB restringia as identidades dos movimentos musicais. É evidente que, se antes o diálogo entre os gêneros musicais eram muito distantes, com a MPB os artistas passariam a ter um diálogo maior com outros estilos. Entretanto, Canclini nos mostra como a homogeneização pode simplificar necessidades culturais muito mais complexas.

Uma primeira consequência destes dados é que as necessidades culturais de grandes cidades requerem políticas multissetoriais, adaptadas a cada zona, estrato econômico, grau de escolaridade e faixa etária – em suma, à complexa heterogeneidade do que se costuma simplificar como “o público”. Talvez as cidades que mencionamos nunca tenham sido homogêneas. Talvez o ponto de partida para as políticas urbanas seja não pensar a heterogeneidade como problema, mas sim como base para a pluralidade democrática. (Canclini, 1995:113)

Se no passado víamos um estilo musical florescer em detrimento da queda de outro estilo, atualmente vemos a massificação de temas que nos são impostos por gravadoras através do conhecido jabá. Neste sentido, os festivais dos anos 60 e 70 foram importantes para dialogar e repensar as duas linhas de força que marcam a trajetória da música no Brasil. Segundo Travassos,

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam a sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular de outro. (Travassos, 2000:7)

Em relação à MPB, a descoberta de seu caminho próprio teve de passar por uma fase de total negação das influências estrangeiras, com a música de protesto, porém mostrou que era possível deglutir os sons que vinham de fora. Recuperando a máxima de Oswald de Andrade, no seu manifesto antropofágico da década de 1920, a Tropicália foi capaz de misturar a estética do exagero do samba-canção com o intimismo e naturalismo da bossa nova. Utilizou os ritmos regionais nordestinos com as guitarras elétricas do rock'n roll. A bossa nova foi o gênero que inspirou os tropicalistas, em especial pela figura de João Gilberto, que foi considerado o primeiro artista a usar a influência do jazz e do samba tradicional de uma forma de cantar e tocar nunca vistos antes.

Nestes tempos dos festivais foi possível vislumbrar uma sensível transformação do gênero da bossa nova. Os que ficaram no Brasil e foram receptivos a novas sonoridades e temas tiveram sua obra musical reverenciada até os dias atuais. Edu Lobo, Carlos Lyra, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Francis Hime tiveram uma importância tão fundamental para o enriquecimento de nosso cancionário popular, que sua imagem individual de artista se sobrepuseram a qualquer vínculo que tiveram ou mantiveram com a bossa nova.

A bossa nova enquanto grupo fenecera ao longo da década de 1970. No entanto, a redescoberta de alguns de seus nomes por DJs europeus, que misturavam temas de bossa nova com batidas eletrônicas, deram uma nova injeção de ânimo no grupo. Tanto é que hoje em dia representantes da bossa nova como Marcos Valle, Wanda Sá, Joyce e Roberto Menescal excursionam duas vezes por ano à Europa e ao Japão.

Este fenômeno internacional da bossa nova, que se perpetua até os dias de hoje pode ser entendido a partir da análise de Merhy,

Ao contrário do samba de carnaval, o samba bossa-nova, suave e discreto, tem sido, pela qualidade de música instrumental, divulgado e consumido também em outros países, mesmo onde não se compreende a letra cantada em português. A bossa nova tem alcançado atualmente no Japão o mesmo prestígio do choro em outras décadas. Ela nasceu pronta a deixar para trás a marca de uma música da alteridade, e logo se tornaria produto internacional sem rótulo do exotismo tropical. Notou-se isto no concerto do Carnegie Hall, no dia 21 de novembro de 1962. Este momento marcou o início de um intercâmbio entre práticas musicais semelhantes, a norte-americana e a brasileira. Os músicos brasileiros têm se fixado nos Estados Unidos em grande número e desde então os norte-americanos tem procurado estabelecer contato com a música produzida aqui. (Merhy, 2001: 239)

Apesar do trabalho dos bossa-novistas, hoje em dia, estar direcionado ao mercado estrangeiro, nota-se que o gênero está sempre presente na mídia. A conquista bem realizada de seu espaço e o respaldo adquirido pela sua historiografia, mantém a bossa nova num patamar quase sagrado na história da música popular. Tal permanência deve-se, em grande parte, à memória organizadíssima de seus remanescentes que, afinados com uma versão oficial do clubinho, mantém a imagem idílica do grupo, atenuando os discursos em relação aos embates do passado e mantendo sempre em seu repertório as músicas imortalizadas pelo grupo. Segundo Sérgio Ricardo,

Toda hora ela ressurgue um pouco. Toda vez que pinta uma crise a bossa nova ressurgue, porque ela tem umas coisas neutras, cinzas, que se integram em qualquer cor. Quando você não sabe que cor colocar num quadro, você bota cinza que dá certo, você põe cinza, que ele resolve o assunto. Ele nem atrapalha o lado de lá, nem atrapalha o de cá, não atrapalha em cima, não atrapalha em baixo. Não atrapalha nada, o cinza é o cinza.

Então, a bossa nova é o cinza. (...) Agora está havendo esse ressuscitamento da bossa nova, que eu acho legal que aconteça, porque o Brasil está precisando de músicas boas, de músicas bem feitas, mas é uma espécie de retrocesso nosso, é um saudosismo. A coisa da bossa nova hoje, com aquele repertório antigo, é saudosista, mas “não tem nada melhor no cenário da música brasileira do que a bossa nova, então vamos fazer bossa nova”. Eu já estou dado a outras coisas. Eu não ficaria fazendo isso, mas não tenho nada contra, acho a bossa nova muito bonita e importantíssima para a transformação da música brasileira. Ela contribuiu muito para a elevação do espírito na música, a elevação da beleza, tanto harmônica, como melódica, e até rítmica. (Sérgio Ricardo)

É interessante notar que apesar da sua trajetória atribulada no passado, muitos desses episódios sejam abrandados e muitos de seus personagens esquecidos. Em sua relação com a alteridade, a memória da bossa nova, reconstruída nos dias de hoje, ainda nos remete aos códigos do “clubinho” de Ronaldo Bôscoli. Entretanto, pesquisas acadêmicas realizadas sobre o tema vêm contribuindo para a desconstrução desta memória oficial. Apesar da dificuldade do meio acadêmico de dialogar com o grande público, os esforços tem sido significativos.

A cooperação dos integrantes da bossa nova em conceder seus depoimentos também contribui para que o gênero seja sempre repensado através de prismas distintos. Além disso, são fundamentais no que tange a emergência de memórias subterrâneas, que ao encontrarem uma escuta nos dão a possibilidade de relativizar momentos emblemáticos, além de dar visibilidade a personagens outrora relegados ao esquecimento.

Conclusão

A bossa nova, gênero da música popular brasileira, consagrado em fins da década de 1950 no Brasil, tem até hoje uma grande repercussão em países da Europa, nos países latino-americanos, nos Estados Unidos e no Japão. Tal repercussão do estilo foi possibilitada por um constante trabalho de memória realizado pelo grupo ao longo de seus quase 50 anos de existência.

Seu respaldo no meio acadêmico e na mídia foi uma das peças-chave na projeção de sua imagem como gênero de qualidade no cancionário da MPB. Como vimos do capítulo 1, duas obras editoriais foram fundamentais para a construção de uma versão oficial do que seria a suposta história da bossa nova. Poucos anos após seu surgimento, o livro *O Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, consagraria o gênero mostrando que este teria sido a pedra de toque na linha evolutiva da MPB. Com a aparição de conceituados pensadores da música popular brasileira, como Júlio Medaglia, influenciou setores da classe média intelectualizada nos seus quesitos de “bom gosto” e de modernidade.

Outro livro teria importância fundamental na consolidação de uma memória oficial da bossa nova foi *Chega de Saudade*, do jornalista Ruy Castro. O livro de memórias que contou com a participação e contribuição do “clubinho”, mencionado pelo entrevistado Sérgio Ricardo, revelaria uma memória fragmentada, porém muito organizada, da versão daqueles que sempre lutaram pela bossa nova genuína, do amor-flor-mar.

Por serem livros amplamente vendidos no mercado editorial imprimiram no imaginário social a memória oficial da bossa nova, provocando silêncios, esquecimentos e ressentimentos nos integrantes que não se identificavam com os valores eleitos por apenas um segmento do grupo.

A construção da identidade da bossa nova realizada nos primeiros anos de sua formação apresentava um projeto bastante consistente, onde a relação com o espaço de convívio do grupo – a zona sul carioca – agregava valores da casa e da rua, criando um elo muito forte de amizade e intimidade entre seus pares.

Entretanto, na passagem de seu amadorismo para o profissionalismo, culminando com a ida ao Carnegie Hall, em 1962, além de legitimar a bossa nova, foi o início de sua segregação. Fora dos apartamentos, os integrantes da bossa nova presenciariam momentos de tensão no interior do grupo. Seja por problemas pessoais ou profissionais, as primeiras dissonâncias apareciam. A posterior especulação da mídia em torno dos novos rumos tomados por alguns integrantes que desejavam ampliar a temática de suas músicas, em busca das “raízes” musicais brasileiras, foi o ponto culminante de suas diferenças. Os seguidores de Bôscoli não aceitavam as transformações da mentalidade dos demais integrantes. Este embate ideológico, comum aos grupos, não chegou a um lugar comum, provocando um racha no grupo, confundindo sentimentos de pertencimento com os de ruptura.

Em sua relação com a alteridade, a bossa nova foi firme ao criticar os valores “retrógrados” do samba-canção. Fruto de uma geração que se intitulava de “moderna”, a bossa nova precisou romper com seu passado musical para transformar a realidade musical brasileira. Contudo, a constante reconstrução de seu discurso hoje nos mostra um abrandamento em relação às diferenças que tinha no passado com o samba-canção e mostram, inclusive, um reverenciamento ao estilo.

Com as mudanças engendradas pelo cenário mundial na década de 1960, assim como as impactantes transformações ocorridas no cenário nacional, através do golpe civil-militar de 1964, os rumos da música popular mudariam. Num momento onde era preciso denunciar as atrocidades do regime e informar o povo brasileiro de sua realidade social e política, ocultadas pela censura e perseguição aos civis, a bossa nova não estava mais no foco dos ouvintes. A maior parte de seus integrantes, com perspectivas de alavancar suas carreiras internacionais, despediu-se do Brasil. E os que ficaram já não estavam mais fazendo a bossa nova genuína de fins dos anos 50.

Interessante notar que apesar do gênero ter influenciado diversos segmentos da MPB, como a Tropicália, os guardiões da memória da bossa nova optaram pelo caminho do

fechamento. Os integrantes que seguiram os rumos da experimentação acabaram tendo suas carreiras relacionadas às suas trajetórias individuais.

O grupo da bossa nova que carrega o bastião de sua memória, além de veicular a memória oficial do grupo de maneira bastante eficiente, prefere não trazer à tona os fragmentos de memória relacionados à sectarização do movimento em relação aos integrantes provenientes da zona norte do Rio de Janeiro, assim como preferem abrandar antigas diferenças.

Seu espaço garantido na mídia permite que a memória da bossa nova seja presença constante no imaginário social do carioca, e do brasileiro. Assim como sua memória parece estar suspensa no tempo-espaço, vivendo de um eterno saudosismo, seus temas também não se renovaram com o passar das décadas. Porém, sua constante aparição e reafirmação de seu passado parecem ter encontrado um bom nicho na indústria fonográfica.

A expectativa deste trabalho se encerra quando conseguimos mostrar que, para além de uma história contada, existem personagens, que por meio da história oral, podem narrar suas experiências e contribuir para uma nova versão construída, não pela totalidade de seus integrantes, mas por seus diferentes representantes.

Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDRADE, Simone Pereira de. **Os Anos Dourados – Copacabana e o Imaginário Urbano dos anos 50**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

ARAÚJO, PAULO CÉSAR. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Rio de Janeiro: Papyrus, 2001.

BACHELET, Bernard. **L'espace vécu**. In: *Lê Espace*. Paris: PUF, 1998.

BAUMAN, Z. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BERTAUX, Daniel. **Les récits de vie**. Paris: Nathan, 2001

BORIS, Fausto. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

CAIAFA, Janice. **Nosso Século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Balanco da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectica, 2005.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

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

CHEDIAK, Almir. **Songbook da Bossa Nova**. Petrópolis: Editora Lumiar, s/d, v.1

_____. **Songbook da Bossa Nova**. Petrópolis: Editora Lumiar, s/d, v.2

_____. **Songbook da Bossa Nova**. Petrópolis: Editora Lumiar, s/d, v.3

_____. **Songbook da Bossa Nova**. Petrópolis: Editora Lumiar, s/d, v.4

COSTA, Icléia T. M. **Memória Institucional e Representação: da Árvore ao Rizoma**. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes e BARROS, José Flávio Pessoa de. *Memória, Representações e Relações Interculturais na América Latina*. Rio de Janeiro: UERJ, NUSEG: UERJ, INTERCON, 1998.

DINIZ, Edinha. **João Gilberto: o dono da Bossa Nova**. In: *Jornal do Brasil*, 3 de junho de 2001.

FERREIRA, Jorge. **Crises da república: 1954, 1955 e 1961**. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOBBSBAWM. Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LOVISOLO, Hugo. **A memória e a formação dos homens**. s/d.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MERHY, Silvio Augusto. **Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2001.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. **Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural**. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves

(Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia e COELHO, Frederico Oliveira. **Os olhos cheios de cores**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. ano 1. n.1. Julho de 2005.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (Organizadores). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo, n.10, dezembro de 1993.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: Estudos Históricos 3. São Paulo: Edições Vértice, 1989.

_____. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992.

POMIAN, Krzysztof. **Memória**. In: Enciclopédia Enaudi. v.42. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

PORTELLI, Alessandro. **O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Relatos Oraís: do “indizível” ao “dizível”**. In: SIMSON, Olga de Moraes Von (org.). *Experimentos com história de vida: Itália - Brasil*. São Paulo: Vértice, editora Revista dos Tribunais, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **1968: rebeliões e utopias**. In: FILHO, Daniel Aarão Reis, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste. *O século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.3v.

RIDENTE, Marcelo. **Uma década de sonhos e mudança.** In: Revista Nossa História. ano 3. n.26. Dezembro de 2005.

ROUSSO, Henry. **A Memória não é mais o que era.** In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

ROSSI, Paolo. **Ricordare e dimenticare.** In: *Il passato, la memoria, l'oblio; sei saggi di storia delle idee.* Bologna: Il Mulino, 1991.

SANTANA, Marco Aurélio. **Memória, cidade e cidadania.** In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (org.). *Memória e Espaço.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Antonio Maria: Noites de Copacabana.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.** In: História da Vida Privada no Brasil 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso.** In: História da Vida Privada no Brasil 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

THOMPSON, P. **Voz do passado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TROTTA, Felipe. **Pobre samba meu.** In: Revista de História da Biblioteca Nacional. ano1, n.8, Fevereiro/Março, 2006.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Fontes jornalísticas

O Globo, 4 de setembro de 2006

O Globo, 28 de outubro de 2006