



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Ciências Humanas – IH

Departamento de História - HIS

A Bossa Nova:

Uma Representação Cultural do Brasil nos Estados Unidos

WÉDYLON DA COSTA RABELO

Brasília, 2019

WÉDYLON DA COSTA RABELO

A Bossa Nova:

Um Representação Cultural do Brasil nos Estados Unidos

Trabalho de Conclusão de Curso do aluno graduando em História/Licenciatura Wédylon da Costa Rabelo, sob a orientação do Professor Dr. Virgílio Caixeta Arraes.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes
(Orientador)

Prof^a. Dr^a. Albene Miriam Menezes Klemi

Prof^a Dr. Ebnezer Maurílio Nogueira da Silva

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, José da Costa Rabelo e Zilda Sardinha da Costa Rabelo, ao meu irmão, Weverson da Costa Rabelo, pela paciência, apoio e carinho que tiveram comigo durante toda trajetória acadêmica e na elaboração deste trabalho. Agradeço também ao meu irmão mais velho, Wesley da Costa Rabelo e o seu filho, meu sobrinho querido, Leonardo Rabelo, pela assistência afetiva mesmo que de longe. Não poderei deixar de salientar a importância que os meus amigos da graduação que me acompanharam afavelmente na produção deste TCC tiveram para que eu pudesse ter perseverança e alegria ao longo de todo o curso. Meus agradecimentos a prestatividade e a essencial orientação do professor Virgílio Arraes para a elaboração desta pesquisa, e expresso minha alegria dele ter aceitado orientar este projeto.

Um agradecimento, infelizmente em um momento póstumo, ao ilustre gênio da música popular brasileira, João Gilberto, que faleceu durante produção deste projeto, no sábado dia 06 de julho, a quem eu muito admirei e que por ele eu me envolvi definitivamente com a Bossa Nova.

Wédylon Rabelo

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a entrada e a assimilação do gênero da Bossa Nova nos Estados Unidos da América a partir de 1960, e através da carreira de compositores, músicos, e dos trabalhos por eles elaborados que alcançaram os Estados Unidos, descrever os impactos que o gênero causou na arte norte-americana. Além disso, a recepção e a crítica da mídia norte-americana será o referencial para ser ter a dimensão da receptividade que a Bossa Nova adquiriu nos Estados Unidos na década de 60. Um trabalho voltado principalmente no campo da música, um diálogo entre a Bossa Nova e a música estadunidense, o jazz, sobretudo, e através dessa relação buscar estabelecer a imagem de Brasil que a Bossa Nova consolidou na cultural norte-americana, por meio das letras das canções, e outras manifestações artísticas da época relacionados a Bossa Nova.

Palavras-chave: Bossa Nova, retrato cultural, mercado musical, importação, assimilação cultural.

Abstract

This work aims to analyze the access and assimilation of Bossa Nova genre in the United States of America from 1960 and through of the career of song writers, musicians as well as works made by them that reached the United States, describe the effects that the genre caused in the North American art. Besides, the reception and the North American media criticize will be the guideline to understand the dimension of the acceptance that Bossa Nova acquired in the United States in the 60's. This work is focused in the course of music, in a dialogue between Bossa Nova and American music, mainly the jazz. Because of this relationship, this work will establish the image of Brazil that Bossa Nova build up in the North American culture through the song's lyrics and others manifestations of that time also associated to this music genre.

Keywords: Bossa Nova, cultural portrait, musical market, importation, cultural assimilation.

Sumário

Introdução	01
Capítulo I - Vou te Contar	03
Capítulo II – Da Primeira Vez Era Cidade	20
Capítulo III – Da Segunda o Cais, a Eternidade	32
Considerações Finais	45
Discografia	47
Fontes	48
Referências Bibliográficas	49

Introdução

Através do recorte temporal de 1958-1967, este trabalho buscou averiguar a entrada da Bossa Nova nos Estados Unidos, e a consolidação de uma imagem através de uma música, a traçar um retrato cultural do Brasil e do brasileiro para o público norte-americano. A música popular brasileira da segunda metade do século XX se transformou essencialmente e alçou o mundo através do movimento da Bossa Nova. Uma síntese de um longo processo modernizador na música popular brasileira, das marchinhas de carnaval ao samba canção, até João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, e dentre outros, que lideraram e representaram mundialmente o gênero. De influenciado pela música estadunidense para um influenciador desta música, a música brasileira havia chegado aos Estados Unidos e incorporou ao jazz um conceito de “brasilidade”.

A cidade do Rio de Janeiro era o reduto cultural do Brasil no final dos anos cinquenta, com suas paisagens exuberantes, uma classe média considerável e assídua ouvinte da música estadunidense, jovens artistas ousados fizeram música nova, cheia de representações da cidade, mas também repleta de apreensões e aspirações do mundo dessa juventude com a vida relativamente confortável. Seria, talvez um mundo de amor, sorriso e flor, superando os anos das guerras mundiais, porém imerso na agonia da Guerra Fria. A Bossa Nova retratou um Rio de Janeiro quase ideal, onde a paisagem completa os sentimentos, construindo um diálogo direto e íntimo com quem ouvi-la.

Quando chegou aos Estados Unidos, a Bossa Nova foi como uma onda, leve e envolvente. Com características jazzísticas foi facilmente assimilada pelos os mais importantes músicos do gênero. Trouxe um vigor novo ao Jazz. Foi um sucesso de vendas, demonstrando também o seu poder comercial e a aprovação do público “comum” norte-americano. Com êxito no maior mercado e indústria musical e do entretenimento do mundo, a Bossa Nova virou um produto internacionalmente comercializado, e por onde passou se transformou em marca e referência em música brasileira, levando consigo imagens culturais de um Brasil, associado a cordialidade, as paixões, sensualidade, leveza, sol, praia, mar e todo tipo de beleza estética. Transformou-se, provavelmente, na mais importante expressão artística brasileira reconhecida no mundo, um poderoso poder de propaganda.

O trabalho consistirá na análise de álbuns de músicos brasileiros e estadunidenses, ou em trabalhos conjuntos entre ambos, e verificando as mídias norte-americanas sobre como a Bossa Nova entrava nos Estados Unidos na década de sessenta e mudava a música estadunidense. Dessas mídias e do teor da própria arte, a música, será delineado qual ou quais retrato(s) de Brasil a Bossa Nova consolidou nos Estados Unidos.

Nos versos de *Wave*, canção composta por Antônio Carlos Jobim em 1967, o trabalho inicia com uma reflexão de cultura e as raízes do gênero no capítulo primeiro, *Vou Te Contar*. No segundo, uma reflexão acerca do berço da Bossa Nova, a cidade do Rio de Janeiro e como ali ela se difundiu, *Da Primeira Vez Era Cidade*. Por fim é o período de exportação, o alcance ao mercado estadunidense que garantiria sua consolidação da história da música do século XX e sua importância que perdura, *Da Segunda o Cais, a Eternidade*.

Capítulo I – *Vou te contar*

Em 1962 o Carnegie Hall em Nova Iorque, uma das mais importantes casas de concerto da cidade, abriu espaço para receber os representantes de um gênero inovador que havia surgido recentemente no Brasil, a apresentação, embora repleta de deslizes e desencontros dos músicos, conseguiu impressionar a plateia. Uma noite de Bossa Nova foi dada no dia 21 de novembro, apresentando seus maiores expoentes, dentre eles Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, o show se deu graças a uma parceria com a gravadora norte-americana Audio Fidelity e o Itamaraty.

Em um artigo da BBC em ocasião da morte de Herbie Mann, flautista precursor da Bossa Nova nos Estados Unidos é reunida as seguintes declarações do músico sobre a noite do Carnegie Hall:

“Foi um desastre total. O Sidney Frey (dono da gravadora Audio Fidelity) estava preocupado com a qualidade do som no palco, porque estava gravando o show para lançá-lo em disco.”

“O Som para o público estava péssimo. Ninguém gostou. Todos os músicos presentes, como Erroll Garner, Gerry Mulligan, Tony Bennett e Miles Davis, ninguém gostou.”

“No dia seguinte, a adida cultural da embaixada brasileira, Nora Vasconcelos, me ligou perguntando se havia alguma forma de redimir o show desastroso.”

“Eu consegui marcar dois shows no Village Gate. Aí sim, os músicos brasileiros puderam ser ouvidos.” (BBC Brasil).

O show do Carnegie Hall era a apresentação de um diálogo que se sintetizou em um gênero do que havia acontecendo desde há certo tempo entre a música brasileira e a estadunidense. A apresentação daquela noite se transformou em disco, sem muito sucesso de vendas, porém simbólico para a história da entrada da música brasileira, no caso a Bossa Nova, nos Estados Unidos.

Depois do grupo “bossa nova” ter se apresentado no Carnegie Hall, tiveram a oportunidade de apresentarem no Village Gate, em Greenwich Village, um centro

importante para músicos em Nova Iorque, onde o *The New York Times* para a ocasião emitiu a seguinte nota:

The Brazilian Government last night sponsored a Bossa Nova concert at a Greenwich Village nightclub. The concert, held at the Village Gate, was prompted by the disappointment of Brazilians and local supporters of the Bossa Nova, a jazz-tinged variant of the samba, at a presentation of this music in Carnegie Hall on Thanksgiving Eve. (THE NEW YORK TIMES)¹

Apresentaram-se em Washington, no Lisner Auditorium com a presença da então primeira-dama, Jacqueline Kennedy. O concerto fora na Universidade George Washington em 5 de dezembro de 1962, organizado pelo Brazilian American Institute e pelo embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Roberto de Oliveira Campos. Por volta de duas mil pessoas assistiriam ao vivo ao espetáculo, muito deles diplomatas, políticos e burocratas. De estadunidense estava Charlie Byrd e de brasileiros os que eram considerados a elite do movimento da Bossa Nova: João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Luiz Bonfá, Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, Agostinho dos Santos, Milton Banana, Oscar Castro Neves e Carlos Lyra.²



3

Embora não tenha sido o primeiro álbum sobre a Bossa Nova ter chegado ao mercado norte-americano, o *Bossa Nova at Carnegie Hall* é simbólico pois marcou um

¹ Nytimes.com. Archives. Brazil Sponsors Village Concert; musicians are provided for a Bossa Nova program. 4 de dezembro de 1962. Acesso 30 de junho de 2019.

² Site bossanovaproject.us, “Bossa Nova Concert in Washington D.C, December 5, 1962”.

³ Capa do álbum *Bossa Nova at Carnegie Hall*, LP lançado no Brasil em 1962 pela Audio Fidelity, discogs.com.

processo de imigração que vinha se consolidando desde 1960. O álbum *Brazil's Brilliant João Gilberto* havia sido lançado naquele ano pela Capital Records nos Estados Unidos, um álbum de outro nome para o público norte-americano de *O Amor, o Sorriso e a Flor*. Outros álbuns Bossa Nova foram lançados após nos Estados Unidos por músicos renomados do jazz⁴ estadunidenses, introduzindo o ritmo no mercado musical local antes do Carnegie Hall.

A Bossa Nova compreendida como uma expressão cultural de um determinado grupo carioca, que foi exportado com bem-sucedida receptividade a vários locais do mundo, e através da sua fama, teve a capacidade de ser uma representação para todo o Brasil, até mesmo nos dias atuais, sessenta anos depois do seu surgimento. Em se tratando de características artísticas, ela é uma música marcada pela sutileza, suavidade e complexidade, distinta de outros ritmos brasileiros, a Bossa Nova é constituída por inúmeras influências musicais, sejam brasileiras, sejam exteriores.

T.S. Eliot, ao refletir sobre o conceito de cultura em seu ensaio *Notas sobre uma Definição de Cultura*, argumentou do seguinte modo sobre como pensava sê-la:

A cultura significa para mim antes de tudo o que significa para os antropólogos: o modo de vida de um povo particular que vive junto num lugar. Essa cultura tornou-se visível em suas artes, em seus sistemas sociais, em seus hábitos e costumes, em sua religião. (ELIOT, 1962, pg. 149, *Notas Para Uma Definição de Cultura*).

Embora a obra de Eliot seja acusado de um conservadorismo que se diz já muito ultrapassado pelas novas vertentes sociológicas e filosóficas, o trecho do autor acima permanece atual no que tange ao conceito do que é cultura; cultura é, portanto, uma expressão e também a consciência coletiva de um determinado grupo que, todavia, define as individualidades dos seus integrantes.

“Essa cultura tornou-se visível em suas artes”, é a sentença mais relevante no que tange à Bossa Nova como movimento cultural, pois entende que a música, como uma forma de arte, torna visível o modo de vida particular de um povo e de um grupo social. Então, passa a ser compreendida, a arte, como uma representação cultural capaz

⁴ De Bob Brookmeyer, *Trombone Jazz Samba* (setembro de 1962). Charlie Byrd e Stan Getz, *Jazz Samba* (Fevereiro de 1962). Charlie Byrd, *Latin Impressions* (abril de 1962). Charlie Byrd, *Bossa Nova Pelos Passaros* (outubro de 1962). Stan Getz, *Big Band and Bossa Nova* (agosto de 1962). Paul Winter, *Jazz Meets The Bossa Nova* (março de 1962).

de reproduzir um retrato de uma cultura, não toda ela, deste modo entende-se que a Bossa Nova levou um conceito de Brasil para a cultura norte-americana. Ainda dentro do conceito cultural sintetizado por T. S Eliot, a arte de um determinado grupo transformou-se em representação seu modo de vida, ou de suas apreensões e aspirações de mundo, em outras palavras é a subjetividade vertida em forma estética do pensamento de um determinado grupo feita para despertar emoções.

A música da Bossa Nova representa a vontade inovadora de um determinado grupo social carioca, a classe média alta e a classe alta dos anos cinquenta e meados dos anos sessenta, moradores de bairros da orla do mar, jovens, quase sempre bem instruídos. Essas singularidades do grupo social, privilegiado no sentido de poder consumir culturas além da brasileira, através do gênio de algumas individualidades que foram capazes de sintetizar vários estilos de música culminaram na criação da Bossa Nova.

Para T.S. Eliot a cultura se manifesta em três estratificações: individual, de um grupo, e de uma sociedade, a cultura a qual se costuma falar mais corriqueiramente é a de toda uma sociedade, a qual os seus grupos compartilham semelhanças entre si e se entendem membros desse corpo social maior; são convicções, memórias, tradições e ideologias. A cultura de um grupo, embora compartilhe de um “aspecto cultural” maior, ela é singular à medida que representa este grupo face a sociedade (ELIOT, 1962, pg. 33, Notas Para Uma Definição de Cultura). Este estudo parte da concepção de uma cultura brasileira já bem estabelecida na primeira metade do século XX, de uma cultura carioca e mais particular de um grupo e classe social.

Antoine Prost em seu ensaio *Social e Cultural Indissociavelmente* aprofunda mais na concepção de cultura até chegar na experiência individual:

Toda a cultura é cultura de um grupo. Só existe cultura partilhada, pois a cultura é mediação entre os indivíduos que compõem o grupo. É o que estabelece entre eles a comunicação e comunidade. Mas a cultura é também mediação entre indivíduo e sua experiência; é o que permite pensar a experiência, dizê-la a si mesmo dizendo-a aos outros. (PROST,1998, pg. 135, Para Uma História Cultural)

A cultura é como cada ser humano se localiza no mundo, é o sentimento de pertencimento, é aquilo que o individualiza e o integra na sociedade, também é

construtora da própria consciência, logo é aquilo que o separa do lado estritamente natural; a cultura emana em todas as manifestações humanas, e de forma mais “íntima” e expressiva nas artes.

A arte, neste trabalho a música; ela é a expressão cultural do pensamento, uma reflexão humana. Jean Lacoste, ao meditar sobre a arte e o seu papel, traz à tona a ausência no oceano da filosofia sobre reflexões pertinentes à arte, questão que muitos filósofos ignoram⁵. Jean Lacoste, sabendo das transformações e significados que a arte tem para cada cultura e espaço-tempo, delineia o desenvolvimento semântico que a arte passa na sociedade ocidental a partir da Idade Moderna.

Modernamente (...) formularam com grande clareza uma estética nova, à qual Freud, por exemplo, talvez não tenha escapado, e que vê na obra de arte não mais uma imitação da beleza da natureza, mas a expressão de uma emoção individual, de um sentimento, de uma impressão ou uma tradução silenciosa do imaginário. Em outras palavras é libertação do artista como indivíduo, que pensa e pinta para si mesmo. (LACOSTE, 1985, pg. 54, Filosofia da Arte).

Nesta linha de raciocínio, a arte passa a expressar o interior da mente do artista, que expressa ao mundo em forma estética aquilo que se produz e acredita ser relevante a ser transmitido; neste sentido torna-se complicado a afirmação de que o artista, metaforicamente, “pinta para si mesmo”, o que no universo da música, é raro, senão improvável, que algum compositor tenha honestamente composto uma música para si mesmo, senão fez com a intenção que outro alguém o escutasse e tentasse compreendê-lo.

Argumentando sobre os filósofos da Grécia Antiga e seus pensamentos no que concerne a arte, Jean Lacoste utiliza-se de referências clássicas para ponderar o papel da música na sociedade clássica.

Na cidade ideal que o estrangeiro funda tão cuidadosamente nas leis, a música desempenha um papel essencial na educação dos jovens cidadãos. A arte exerce sobre o corpo e as paixões uma influência que o legislador deve regulamentar e utilizar à maneira dos regimes que a medicina hipocrática recomendava que se seguisse para ter boa saúde. Assim “o motivo pelo qual a cultura musical é de uma excelência soberana” é que “nada mergulha mais

⁵ Dentre os filósofos que Jean Lacoste cita está Nietzsche, ele declara que a arte está na aparência sensível, portanto reside na ilusão, onde a arte que é mera aparência ou sentimentos superficiais levará ao erro e ao niilismo e à hostilidade a vida.

profundamente no âmago da alma do que o ritmo e a harmonia”. Mas esse belo elogio da música – dádiva de Apolo – é acompanhado de uma severa regulamentação de banquetes e do uso do vinho, o que revela, como viu Nietzsche, uma consciência muito nítida dos poderes de Dionísio. Sócrates, que é o único a conservar a cabeça desanuviada e a mente lúcida quando do banquete com Alcibíades e Aristófanes, apresenta-se desde logo como aquele que resiste as seduções irracionais da arte e devolve a música a sua função apolínea de educação das paixões. (LACOSTE, 1985, pg.16, Filosofia da Arte)

A música, neste conceito apolíneo e dionisíaco, que serviria como um instrumento de educação e virtude, e controle social; converte-se, primeiramente, e um meio de estupefação e entorpecimento, uma mimese da realidade. Por conseguinte, a música sempre vem acompanhada dos vícios sociais, submete o indivíduo ao mundo ilusório e desregrado de Dionísio, opondo-se ao racional de Apolo. ”Mesmo que Mênon e Alcibíades evoquem a magia paralisante do próprio Sócrates, este é, de maneira bastante vertiginosa um falso imitador, uma artista irônica que desperta em vez de entorpecer” (LACOSTE, 1985, pg. 16 e 17, Filosofia da Arte). Somente quando se superar o encantamento da poesia, uma metonímia para arte, poderá alcançar a filosofia que está para a razão, enquanto esta está para a emoção e a estética, a arte deveria ter uma função racional então.

O trabalho do artista em produzir a arte é tratado por E. H. Gombrich em *A História da Arte*, onde é definido este processo do seguinte modo.

O artista não obedece a regras fixas. Ele simplesmente intui o caminho a seguir. É verdade que alguns artistas ou críticos, tentaram formular leis para sua arte; mas sempre se constatou que artistas medíocres não conseguiam nada quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam desprezá-las e, ainda assim, conseguir uma nova espécie de harmonia em que ninguém pensara antes. (GOMBRICH, 1989, pg. 17, A História da Arte)

Ainda sobre o papel do artista e seu processo criador, Mário de Andrade em seu ensaio *Aspectos da Música Brasileira* descreve a busca do artista por influência, inspiração e matéria prima do seguinte modo:

O artista, que é um informado pela necessidade natural de cultivar a sua arte, pode importar estes meios práticos por iniciativa exclusivamente pessoal e torna-los seus, mesmo aparentemente contra a coletividade. Isto se dá com frequência nas civilizações de empréstimo, mais ou menos desenvolvidas e à força, como é o caso das nossas civilizações americanas. (ANDRADE, 1939, pg. 04, Aspectos da Música Brasileira)

O papel formador do artista ou processo formador da obra em si, é tratado por Umberto Eco em *A Definição de Arte*, no qual ele não excluiu o processo interpretativo como integrante na compreensão da arte e de seu processo formador, o processo interpretativo compreende também a aproximação e associação inevitável entre público e artista.

O estilo e o modo de formar, pessoal, irrepitível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada. A pessoa forma-se, portanto, na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objecto físico. (ECO, 1970, pg. 30, *A Definição de Arte*)

Na concepção de Umberto Eco, que se utiliza das teorias de Pereyson e Croce, o artista forma a arte como parte indissociável de sua experiência, sua vida interior, emoções, etc. Ao público que interpretar a obra, recriando-a dessa forma e fazendo-a permanecer a atravessar no tempo, a permanência da obra através da infinidade interpretativa nas palavras de Umberto Eco; toda obra de arte é fruto da interpretação tanto individual quanto coletiva de um determinado recorte temporal, por esta razão as obras de arte se transformam em interesse e compreensão acerca dela ao longo das épocas. O processo interpretativo é recriador da arte, tornando o artista como integrante deste objeto, e quando se “reproduz” uma arte, se recria também a ideia de um artista. (ECO, 1972, pg 30, *A Definição de Arte*).

Gravada para um álbum homônimo que seria lançado nos Estados Unidos, *Wave*, composta primeira em instrumental em 1967, e depois ganhou letra em inglês para o álbum de Frank Sinatra em 1969 que foi lançado em 1971, *Sinatra & Company*, a canção ganhou em português a versão intitulada *Vou Te Contar*, título não muito usado.

Vou Te Contar (Wave)

Vou te contar

Os olhos já não podem ver

Coisas que só o coração pode entender

Fundamental é mesmo o amor

É impossível ser feliz sozinho

O resto é mar

É tudo o que eu não sei contar
São coisas lindas que eu tenho para te dar
Vem de mansinho a brisa e me diz
É impossível ser feliz sozinho.

Wave, além de ser umas das mais icônicas composições de Tom Jobim, incorre a trajetória da Bossa Nova, nasce no Brasil, estabelece-se no exterior, nos Estados Unidos, e lá se assimila a linguagem musical popular local, quando se une ao jazz e aos nomes cânones do gênero e ganha impulso se espalha para o mundo, depois retorna consagrada ao Brasil em anos posteriores aos mais turbulentos da ditadura militar.

Wave é uma eminente referência do que se pretendia a Bossa Nova, a arte objeto neste estudo. Centrada no indivíduo, e em suas experiências em relação aos sentimentos, onde a paisagem mágica litorânea conversa com o eu lírico, e no diálogo da letra há só o poeta e o interlocutor, a concepção intimista também na poesia. A poesia da Bossa Nova para os filósofos da Grécia Clássica seria, sobretudo, uma forma de enlevamento e de entrega as emoções e as paixões. A Bossa Nova é uma forma de arte conceituada no sentimentalismo individual, na contemplação, e na beleza estética tropical, jovial e feminina, harmônica mesmo em arranjos de acordes dissonantes. Ela não busca alcançar uma razão, mas provavelmente um leve entorpecimento, seja de emoções ou de uma forma um tanto quanto poética “de se perder no mar, na paisagem”.

Como movimento cultural, uma expressão de um determinado grupo e classe social que sintetizou diversas tendências da música brasileira e também da música erudita europeia e do jazz estadunidense, talvez por todas essas influências, ela obteve êxito de ser apreciada internacionalmente, e suas raízes começam ainda no século XIX.

O samba raiz que se consolidou no bairro da Cidade Nova, fora compelido para os morros, mas no período de carnaval ele dominava todo o repertório musical da cidade, com suas marchinhas contada da vida cotidiana de pessoas comuns. Passado o período de carnaval, e diante a carência que as gravadoras se viam com o restante do ano, um novo gênero de música influenciado pela música norte-americana começava a surgir, era o samba-canção. O samba se afastava cada vez mais do maxixe, e o samba-canção é o expoente dessa ausência do ritmo no gênero, nele se assimilou instrumentos característicos do jazz: saxofone, trompetes, trombones e piano, sendo um gênero definitivamente profissional e muito elaborado do ponto de vista de composição

musical. Embebido também do choro e da música erudita, o samba-canção ainda representava a vida cotidiana da classe média carioca, porém começou a tratar do amor e da solidão de forma mais melancólica, as desventuras amorosas. Noel Rosa⁶ é um dos maiores expoentes do samba-canção da década de vinte, e ele também é uma figura que representa, assim como o choro, o samba-canção passava a ser uma música da classe média e alta do Rio de Janeiro.

Com o aperfeiçoamento do microfone ao longo das primeiras décadas do século XX, as gravações deixavam de ser “as algazarras” onde tinham que tocar a cantar o mais alto possível para que o som de cada instrumento e indivíduo pudesse ser registrado na música. Já no final da década de vinte com o microfone mais moderno, uma ampla variação de frequências sonoras pode ser captada e gravada, mudou-se então radicalmente a maneira de se gravar e de se cantar, as pretensões doravante não eram fazer um esforço tremendo para que pudesse ser registrado o que estava sendo tocado, mas na delicadeza das notas e emissão precisa e afinada de cada uma delas. Nos Estados Unidos começou uma geração de cantores que eram denominados de *whisperings* (sussurrar, murmúrio) cantores que cantavam tão baixo que praticamente sussurravam.

A música brasileira novamente influenciada pelas novidades norte-americanas, passou a reverenciar músicos que cantavam baixo também, e as gravações tornaram-se mais delicadas, com harmonias mais sofisticadas, feitas para ser ouvidas nota por nota. Noel Rosa e seu grupo, jovens da classe média de Vila Isabel que tinha laços que os sambistas pobres do morro, foram beneficiados por essas inovações tecnológicas fonográficas. O tipo de música mais “discreta” ganhava o gosto dos cariocas que ouviam a rádio, que passou a aceitar mais músicas do gênero, samba-canção, por acreditar ser mais fácil de ser escutado através das ondas da rádio. Carinhoso é exemplo de um samba sem o “bataque” ou a percussão das marchinhas, com uma letra bem mais poética.

Carinhoso

Meu coração

Não sei por quê

Bate feliz

⁶ Noel de Medeiros Rosa, 1910-1937, foi um cantor, compositor e músico carioca, tendo os principais instrumentos o bandolim e o violão. Na sua curta vida, compôs diversos sambas canônicos da música popular brasileira, sendo um dos maiores expoentes do samba-canção.

Quando te vê

E os meus olhos ficam sorrindo

E pelas ruas vão te seguindo

Mas mesmo assim, foges de mim.⁷

Quando *Carinhoso* ganhou sua letra, a poesia que está acima, o samba-canção já tinha se enveredado por um caminho bem distinto da do samba tradicional, este se conservava nos ranchos e depois escolas de samba, enquanto aquele entrava nas rádios e em seguida aos grandes espetáculos dos cassinos cariocas; era o “esplendor” da era do rádio⁸ surgindo na agitada década de trinta.

Durante o período “dourado” da era do rádio e as décadas subsequentes, a de quarenta e cinquenta, o samba-canção dominou a música popular urbana brasileira. Neste longo período grandes mestres da música brasileira se consolidaram, sendo eles Ary Barroso, Orlando Silva, Mário Reis, Dorival Caymmi, Carmen Miranda e mais tarde Lúcius Alves e Dick Farney, todos com influências muito forte e característica da música norte-americana.

Ary Barroso, sem dúvida, foi uma importante fonte de inspiração para a Bossa Nova, suas músicas mais marcantes se afastavam do universo de um eu lírico melancólico ou irônico em relação aos problemas sociais.

Isto aqui, o que é?

Isto aqui ô ô

É um pouquinho de Brasil, iá iá

Deste Brasil que canta e é feliz

Feliz, feliz

É também um pouco de uma raça

Que não tem medo de fumaça ai, ai

Que não se entrega não

⁷ Carinhoso foi uma composição de Pixinguinha em 1916/1917, já era uma música muito famosa e apreciada em 1937, quando ganhou letra por João de Barro, o Braguinha.

⁸ Enquanto nos Estados Unidos a época onde o rádio era o veículo mais importante da mídia fora nas décadas de vinte e trinta, no Brasil começou a se firmar na década de trinta, tendo ainda nas de quarenta e cinquenta um enorme vigor, caindo só então com a televisão no fim da década de cinquenta.

Isto aqui, o que é? Ou *Sandália de Prata*, canção de Ary Barroso, demonstra a inclinação do compositor para a exaltação de uma terra que ele julga ser especial, além de um otimismo e força de cada indivíduo desta terra, o brasileiro, com sua beleza e alegria bem definidos. Mais impressionante talvez é que Ary Barroso compôs boa parte de suas músicas na era de instabilidade da Segunda Guerra Mundial, talvez de certa forma foi uma espécie de válvula de escape dos tempos sombrios que assolavam a mídia e a política internacionais.

A próxima geração de músicos e das músicas que viriam na segunda metade da década de quarenta e cinquenta não seriam tão felizes quanto as de Ary Barroso, a proibição dos cassinos e jogos de azar por Gaspar Dutra em 1946, compeliu os músicos da música popular para as boates que ganhavam as esquinas cariocas, ambientes obscuros e esfumaçados. Cantores profundamente pessimistas e “mal-amados” ganharam a simpatia do público e das gravadoras, dentre eles estão Antônio Maria, Dolores Duran, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, etc; famosos por criarem músicas que faziam os apaixonados lastimarem com os cotovelos dobrados nas bancadas de bar. A canção abaixo é um exemplo da expressão triste das canções que predominavam o samba-canção “aboleirado” dos anos cinquenta.

Se Eu Morresse Amanhã de Manhã

De que serve viver tantos anos sem amor

Se viver é juntar desenganos de amor

Se eu morresse amanhã de manhã

Não faria falta a ninguém

Eu teria um enterro qualquer

Sem saudade, sem luto também.

[...]

Se eu morresse amanhã de manhã

Minha falta ninguém sentiria

Do que eu fui, do que eu fiz

Ninguém se lembraria.

Estes versos de Antônio Maria em *Se Eu Morresse Amanhã de Manhã* é um dos maiores exemplos do que foi a música popular urbana brasileira nos anos de quarenta e principalmente nos anos cinquenta. Esta geração do samba-canção influenciada pelo o

consumismo estadunidense e pelo florescente *american way of life* pós-Segunda Guerra, assimilou características da música do *easy listening* e suas orquestrações com objetivos estritamente comerciais, além de outros gêneros como a balada, o bolero e o tango. O maior consumidor deste gênero era a classe média urbana, a qual possuía os aparelhos adequados para a reprodução dos discos e aparelhos de rádio.

Neste curso da música popular e em uma guinada no desenvolvimento econômico do Brasil a partir de 1956, no fim da década de cinquenta e de toda a sua aspiração democrática e inovadora, surgiu a Bossa Nova. Juscelino Kubistchek assumiu a presidência da República em janeiro de 1956. Ganhou as eleições sob o lema dos “Cinquenta Anos em Cinco” organizado em um plano de metas⁹. A política de Juscelino que foi chamada de desenvolvimentista coincidiu com o crescimento dos Estados Unidos, ambos os países viram uma classe média expressiva ascender, no caso brasileiro uma novidade.

A música popular brasileira, no sentindo histórico, respondeu a empolgação que a sociedade mais favorecida manifestava em relação ao crescimento econômico nacional. O Brasil pretendia se apresentar ao mundo como um país moderno e preparado para o desenvolvimento, com uma infraestrutura razoável, aberto aos investimentos estrangeiros. Além dos investimentos na área automobilística e no setor de eletrodomésticos, recebeu também o capitalismo cultural da indústria do entretenimento, seja na música, moda, cinema, arquitetura, etc. E à medida que absorvia essas tendências, o país também buscava dar uma resposta ao mundo sobre sua modernidade, na arquitetura, por exemplo, dos maiores monumentos de Brasília pelo mundialmente e renomado arquiteto Oscar Niemeyer, ilustra esta resposta a qual o Brasil buscava no campo internacional.

A Bossa Nova foi na música essa ousadia para se fazer moderno, sem, no entanto, se fazer “exótica” sob o ponto de vista das potências ocidentais. O impacto político que a Bossa Nova fora capaz de exercer está no campo da representação, ela passou a ser considerada um retrato de uma era, mesmo que de forma superestimada, pois a Bossa Nova não se tornou hegemônica na música popular brasileira, tampouco carregou em si toda a transformação de uma era, como por vezes é tratada, a qual

⁹ Eram 31 metas, organizadas em setores como o da alimentação/produção, educação, energia, indústria de base e transportes, principalmente através da construção de Brasília, a mais ousada meta, que ligaria a malha rodoviária do Brasil.

chamam de anos dourados das classes média. A Bossa Nova ficou restrita a essas classes mais altas e foi íntima com a elite cultural, pouco envolvia de fato com a elite política do país, e quase limitada a cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, em menor escala outras localidades. No Rio de Janeiro particularmente ganhou grande popularidade, havendo um fenômeno de usar Bossa Nova para inúmeras coisas, desde comerciais de itens para o lar a uma singular reportagem policial no jornal *Última Hora* em 1959 que chamou um cemitério de Bossa Nova¹⁰.

A Bossa Nova vendeu razoavelmente no Brasil, mas abaixo¹¹ do que os outros gêneros famosos contemporâneos como o samba; o baião, que dominava o gosto do povo; do samba-canção, que reinava no gosto dos de meia idade e mais velhos. Maysa é um exemplo da paixão pelo samba-canção, ela era um ícone do gênero no período cuja Bossa Nova estava no seu “auge” de criação, quando ela gravou *O Barquinho*, trouxe mais popularidade para o movimento. A Bossa Nova conviveu paralelamente com os gêneros também famosos contemporâneos seus, todavia mais restrita aos seus redutos peculiares.

Logo mais na década de sessenta, o movimento enfrentaria a crescente adoração pelo rock'n roll e a sua expressão radical, que inundou a mentalidade da juventude voltada para a “rebeldia” e a contracultura, e no caso do Brasil, a contestação ao governo em decorrência do Golpe Militar de 1964. Estava em voga então a subversão aos padrões culturais estabelecidos e a psicodelia, pouco havia espaço para a Bossa Nova no comportamento desses jovens da segunda metade da década de sessenta.

Um grupo de gente môça que tem a boêmia apenas no espírito, pois estuda, trabalha e quase não bebe, criou uma maneira nova de tocar música, modificando o compasso do samba tradicional. A este novo estilo chamaram Bossa Nova, que já tem adeptos e inimigos. (Jornal do Brasil, 1ª de fevereiro 1960, Edição 00026)

Assim foram definidos os artistas do movimento da Bossa Nova, bem diferente aos jovens dos anos da contracultura. Perdendo espaço diminuto mercado brasileira, a Bossa Nova foi para o extraordinário mercado musical norte-americano.

¹⁰ Jornal *Última Hora*, edição de 1959, edição 02684. “Calcula-se que também venha a ser encontrado num dos ‘cemitérios’ bossa nova’ da polícia, onde seus companheiros de crimes encontraram o fim”. Manchete: Esquadrão da Morte: chefe de polícia quer saber a verdade sobre os desaparecidos. Acervo da hemeroteca Digital, bndigital.bn.gov. Acesso em 8 de julho de 2019.

¹¹ Ruy Castro, afirma que a bossa nova se tornou mais conhecida no Brasil quando Maysa gravou o *Barquinho*, muito dos seus “grandes nomes” permaneceram quase desconhecidos pelo grande público.

Por uma falta de espaço e de “valorização” ela saiu do país, perdendo significativo espaço na mídia após 1964, após o Golpe Militar. Carecia de espaço, pois, ela exigia ambientes sofisticados, no sentido de qualidade sonora, e que fossem intimistas, salas que o Brasil pouco possuía.

O Brasil, embora tivesse crescido nos cinco anos do governo de JK, era um país se comparado ao gigantismo econômico dos Estados Unidos, segundo o Banco Mundial, o PIB brasileiro em 1960 era de aproximadamente 15,166 bilhões de dólares e o dos Estados Unidos de 543,3 bilhões de dólares, valores da época¹². A Bossa Nova imigrou para um mercado que teve facilidade para aceitá-la, pois já havia características da música estadunidense, ela ainda teve a sorte de que esse mercado fosse muito rico e extremamente variado, abrigando desde o jazz, a Bossa Nova, o rock’n roll e outros gêneros, e rendia um retorno financeiro generoso a todos eles.

Nos anos sessenta, depois de conquistar o mercado norte-americano e na música estadunidense se estabelecer, a Bossa Nova rapidamente passou a ser apreciada em quase todo mundo do lado capitalista, não há informações se a Bossa Nova alcançou, na perspectiva de ser consumida no bloco comunista no contexto de bipolaridade da Guerra Fria.

No Brasil, os militares criavam diversos mecanismos de fomento e controle cultural, o Conselho Federal de Cultura foi o primeiro delas em 1966 no governo do marechal Castelo Branco, a princípio, segundo Natália Fernandes, a política cultural militar se voltou mais para a censura e também para a criação de uma vasta infraestrutura de telecomunicações, seja na televisão, telefonia e outros meios (FERNANDES, 2013, pg. 175, Contemporânea); criam a Embratel em 1965, entram no sistema de internacional satélites (Intelsat) e criam o Ministério das Comunicações, além de apoiar alguns músicos e músicas que posteriormente foram relevados terem sido fomentados pela ditadura, como Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Wanderley Cardoso, entre outros, e a simbólica canção, por exemplo, *Eu Te Amo, Meu Brasil* de Dom & Ravel.

Todo esse novo aparato de comunicações no Brasil pode reunir culturalmente o país sob a liderança cultural de São Paulo e Rio de Janeiro, locais sede das maiores empresas de telecomunicações. Diante esse fato, as duas cidades monopolizaram a vida

¹² World Bank, data, GDP.wolrdbank.org, acesso 8 de julho de 2019.

cultural popular do país, assim como se transformaram definitivamente no cartão-postal do Brasil. A música popular brasileira passou a ser, doravante, assim ser considerada quando alcançava os meios de comunicação dessas duas grandes cidades.

Mas se havia um enorme aparato tecnológico capaz de difundir a música, havia também uma censura que a limitava. Os militares com as produções artísticas que julgavam subversivas e como “expressões da esquerda” as censuravam, pois eram contrárias aos “novos” interesses da pátria. Alheia as ideologias militares, a Bossa Nova no Brasil esteve limitada as apresentações eventuais de seus grandes artistas que por vezes vinham ao país, e de quando em quando aparecia em algum programa na televisão, pois já era tida como consagrada e prestigiada.

A política militar de cultura não usou a Bossa Nova, um imenso recurso de capital cultural no mundo, como um *Soft Power*, ela se afastou do Brasil após 1965. As políticas que começaram com o Conselho Federal de Cultura, depois o Programa de Ação Cultural em 1973 e até a fundação da FUNARTE em 1975, como meios de incentivo estatal para a produção cultural foram tímidas, alguns cantores ditos anteriormente, os amigos do regime, foram beneficiados, mas os da Bossa Nova por vezes eram vistos com desconfiança, pois possuíam estreita relação com artistas da MPB e a música de protesto.

Chico Buarque que foi também, tardiamente, um compositor da Bossa Nova, amigo próximo de Tom Jobim que por sua vez era amigo de Vinícius de Moraes, que era abertamente de esquerda. Nara Leão e Elis Regina são duas musas da Bossa Nova e também opositoras assumidas da ditadura, outros artistas como Edu Lobo, João Bosco, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, a maioria deles jovens que se aproximaram do Centro Popular de Cultura da UNE, também era abertamente contra a ditadura militar. Certa feita, João Gilberto, muito discreto, assumiu para o pianista Sérgio Ricardo que não adiantava somente buscar o equilíbrio espiritual e individual, mas que a felicidade plena só seria alcançada quando estivesse em consonância com a felicidade de seu semelhante, então começou ele a falar sobre Karl Marx e abriu os olhos do pianista para o socialismo¹³. Então, a Bossa Nova não havia relação e nem simpatia pelo governo autoritário que havia se instalado no Brasil, no entanto ela já era de uma outra geração, e

¹³ Trecho do documentário *Coisa Mais Linda: Histórias e Casos da Bossa Nova*, 2005, declaração de Sérgio Ricardo no trecho, João Gilberto, o Mito.

o regime passou indiferente em suas composições tardias, após 1965, ano que termina o que se pode considerar a grande onda da Bossa Nova.

Para tentar compreender a dimensão que a Bossa Nova possuiu em seus anos de maior sucesso, embora esta, evidentemente, seja uma tarefa inalcançável, é preciso refletir sobre o poder. A Bossa Nova apesar de ser uma arte tendo como referente e referencial um determinado grupo, ela pode ser entendida, na concepção de Edward Carr, como uma propaganda de um segmento político, pois se trata de um grupo social em relação com outros, capaz de engajar indivíduos; e quando ela ultrapassa fronteiras entre nações, torna-se uma propaganda em uma relação política entre países (CARR, 1939, pg. 172, Vinte Anos de Crise). Então, entendida como uma propaganda, ela é um movimento com um poder de influenciar ideias e até mesmo a mentalidade coletiva do que se chama de “massas”, contingentes humanos. A música da Bossa Nova é uma propaganda de Brasil e revela também a mentalidade de um momento político, uma aspiração para um mundo pacífico e leve, concentrado na satisfação e sentimentos individuais, isso como cenário um Brasil desprezioso, elegante e ensolarado.

Em uma abordagem mais profunda da de Edward Carr, já na linha da filosofia de Foucault, através da microfísica do poder. Para o filósofo em toda a relação humana há necessariamente uma relação de poder, que permeia todos os aspectos da vida social (O'BRIEN, 1992, pg. 46, A Nova História Cultural). Assim sendo, a arte está dentro desta tecnologia de poder que abrange toda a vida social, e se difunde mais que a economia e a política, podendo ser imediata na mudança de opinião, no entanto também é mais fácil de se desvencilhar.

Ligue o rádio em Nova Iorque, Montreal, Paris, Tóquio ou Sydney e você ouvirá Bossa Nova. O piano de Tom Jobim e a voz ou o violão de João Gilberto vivem a bordo de aviões, navios, bares, elevadores e salas de espera, mas também de salas de concertos. (CASTRO, 1990, pg. 419, Chega de Saudade)

As palavras de Ruy Castro demonstram a grandiosidade da Bossa Nova no mundo, chegando aos lugares mais comuns da vida social. Diante essa dimensão que a Bossa Nova alcançou, é capaz de sugerir que ela rendeu muito, até mesmo indiretamente ao Brasil, abrindo os olhos dos estrangeiros para as paisagens turísticas e “encantadas” ilustradas em forma de canção pelo gênero.

Diante esse cenário a Bossa Nova seguiu basicamente sem auxílio do Estado brasileiro, além do esforço de alguns diplomatas e outros representantes oficiais.

Mas é preciso que se compreendam as razões que levaram os músicos e o povo norte-americano a se interessarem por essa música, uma vez que tal interesse não provém da interferência de nossas “máquinas promocionais”, que, tocadas a Cruzeiro, têm pouca possibilidades de influir no mercado cuja linguagem é o US Dollar... Por outro lado, ela não foi também “encomendada” [...] por táticas oficiais de “boa vizinhança” ou qualquer outro tipo de aliança, exercendo sua penetração por vias inteiramente privadas. (MEDAGLIA, 1966, Pg 100. Balanço da Bossa Nova).

A Bossa Nova fez-se só até a década de oitenta, momento que já era só saudade. Não se pode negar, no entanto, que ela não tenha usufruído da nova infraestrutura de tecnologias de telecomunicação estimuladas pelos governos militares, desse modo aparecia com frequência nas maiores redes de televisão. De lá para os dias atuais, depois dos anos mais severos da ditadura militar, a Bossa Nova passou sempre a ser utilizada para reafirmar uma sofisticação brasileira, seja em comerciais, ou em grandes eventos oficiais, como no exemplo mais recente, na abertura das Olimpíadas de 2016 na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião grande parte da cerimônia esteve na trilha sonora bossa-novística, mostrando ao mundo novamente a sua música mais admirada internacionalmente, e fazendo dos seus maiores sucessos verdadeiros hinos do Brasil, muito além apenas do Rio de Janeiro.

Capítulo II – Da primeira vez era cidade

No despertar da década de cinquenta a cidade do Rio de Janeiro, segundo dados do censo IBGE, possuía cerca de 2.377.451 habitantes. No começo dos anos sessenta a população saltaria para 3.307.163 habitantes¹⁴, é perceptível que a cidade crescia vertiginosamente. Copacabana, local de classes média e alta, era o reduto de diversão das pessoas dessas situações sociais. Ao final da década de cinquenta o bairro possuía aproximadamente 130 mil habitantes em uma área de 4,1km².



15

Copacabana, além da densidade populacional, abrigava inúmeros bares e boates, o Rio de Janeiro viu seus cassinos serem fechados no governo de Gaspar Dutra em 1946¹⁶, e a diversão de adultos endinheirados e amantes da vida noturna se voltou para casas noturnas pequenas e escuras onde a principal atração era a bebida alcoólica. Nestes ambientes viu-se florescer o samba-canção, com influências do bolero mais expressivas, além de uma linguagem jazzística que já era empregada em muitas das canções, assim como nas apresentações das *jazz bands*.

¹⁴ Sinopse do Censo Demográfico 2010. Populações nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais 1872-2010. censo2010.ibge.gov.br. Acesso 8 de julho de 2019.

¹⁵ Imagem de Copacabana da década de cinquenta, imagem retirada do portal de imagens [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

¹⁶ Decreto-lei 9 215, de 30 de abril de 1946. Até o fim da assembleia constituinte e a promulgação da nova constituição, Gaspar Dutra ainda conservava poderes de legislar através de decretos-lei, herança da ditadura do Estado Novo, por isso outorgou o decreto de forma imediata e sem intervenções.

O Rio de Janeiro, capital do país, era o centro cultural também do Brasil, um reduto de artistas e o local onde as modas internacionais aportavam. Com o governo Juscelino Kubistchek, uma classe média maior e mais sólida se estabeleceu, e mais ávida por consumo, buscava-se na potência capitalista mundial, os Estados Unidos, seus modelos e referências de ser.

Os bares e boates de Copacabana nos anos cinquenta eram o destino para artistas que buscavam sua sobrevivência, mas pelo alheamento do público embebedado, esses estabelecimentos também lhes ofereciam autonomia, muitos se apresentavam de forma muito particular, seja nos arranjos das músicas, seja nas suas próprias composições (CASTRO, 1990, pg 105, *Chega da Saudade*).

Em meados dos anos cinquenta o pianista Johnny Alf tocava jazz em algumas boates do bairro, utilizava arranjos e swings arrojados até mesmo para o gênero, sua maneira singular de tocar atraía observadores, muitos deles futuro grandes músicos, como João Donato e Tom Jobim. Johnny Alf foi, sem dúvida, um percussor da Bossa Nova, no entanto, esteve ausente do coração do movimento pois se mudara para São Paulo, e era muito tímido para reivindicar algo ou fazer grandes apresentações.

Outros grandes influenciadores brasileiros do gênero são Ary Barroso, Dorival Caymmi, Dick Farney, Lúcio Costa, dentre outros, e mais longínquos, pode-se falar até em Noel Rosa, Mário Reis, pelo modo de se cantar baixinho e quase sussurrante, e por fim Orlando Silva. Todos estes músicos apresentam até certa medida traços da penetração das influências da música estrangeira em suas obras, o que para eles não era um problema, tornava-se um somente quando críticos puritanos da “música brasileira” os atacavam.

Com o crescimento da classe média e a popularização e importação de certos instrumentos musicais¹⁷, a música popular brasileira pode se diversificar e torna-se mais complexa, neste contexto que surgiram as grandes orquestras musicais e as *jazz bands*.

¹⁷ Mário de Andrade no ensaio *Aspectos da Música Popular Brasileira* se refere ao piano e seu impacto da música popular brasileira:

“A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música, exatamente como o seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na música europeia. Era o instrumento por excelência da música do amor, socializado com o casamento e com a benção divina, tão necessário a família como o leito nupcial e a mesa de jantar. Mais, eis que, contradizendo a virtuosidade musical de palco, que durante o Império esteve muito confiada entre nós a cantores, flautistas e violinistas, o piano pula para o palco e vai produzir os primeiros gênios do nosso virtuosismo musical.” (ANDRADE, 1939).

Importantes orquestras eram mantidas nas maiores rádios cariocas, dentre elas se destacava a da Rádio Nacional comandada pelo maestro Radamés Gnattali. Outros eminentes do ramo de orquestração era Leo Peracchi e Lyrio Panicalli.

Discos de Radamés Gnattali do final da década de quarenta demonstram a aproximação com o jazz, sobretudo o cool jazz. Uma lista grande de discos de 1949 como *A saudade mata a gente/ Copacabana fim de semana em Paquetá, Barqueiro do São Francisco/ Um cantinho e você* tem arranjos, harmonia e ritmo semelhantes ao jazz. A aproximação de Tom Jobim desses grandes orquestradores, influenciou as composições da Bossa Nova, e também sua forma de apresentação.

O jazz surgiu nos estados sulistas norte-americanos. Nascido do blues¹⁸, que já era relativamente consolidado e das músicas dos negros recentemente livres após a Guerra de Secessão (1860-1865), foi influenciado pelas músicas de ritos religiosos de matriz africana e pelas *works songs*, que no final do século XIX era muito influenciada pelo o trabalho em ferrovias, segundo João Guinle o ritmo e o som do trem influenciou no swing e batida do jazz (GUINLE, 1959, pg. 35, *Jazz: panorama*). Com a ascensão econômica e social de algum desses novos cidadãos, eles puderam ter acesso à cultura erudita europeia e principalmente aos instrumentos que anteriormente era impensável um escravo possuir, muitos com alguma habilidade musical foram compelidos a ganhar a vida na noite de Nova Orleans.

Nova Orleans era a mais importante cidade do estado do Luisiana e também o mais importante porto no final do século XIX na costa sul dos Estados Unidos. A cidade era cosmopolita e havia reunido um contingente expressivo de antigos escravos que vinham buscar reconstruir sua vida, a cidade também possuía expressiva população de descendência francesa e espanhola, fora os de origem anglo-saxônica. Todo esse caldeirão cultural refletiu na música local, que nos seus cabarés famosos contratavam-se músicos para tocarem na noite; e foi neste ambiente que nasce o jazz, que segundo Jorge Guinle ele se origina com a “sensualidade” daqueles ambientes, era a princípio músicas feitas para “apimentar” o ambiente (GUINLE, 1959, pg. 24, *Jazz: panorama*).

¹⁸ Segundo a BBC Bitezise guide, as raízes do blues atribuído aos afrodescendentes escravizados dos estados do extremo sul dos Estados Unidos. A união das músicas do seu cotidiano, que são as *spirituals songs* e *work songs*, canções utilizando vozes, batidas ou instrumentos improvisados, e a tradicional *folk songs* de influência colonial espanhola, sintetizaram no gênero do blues. Acesso 8 de julho de 2019.

Com os grandes rios do centro dos Estados Unidos navegáveis, nas hidrovias os barcos fluviais, os *riverboats*, saíam de Nova Orleans indo a inúmeras cidades, principalmente a uma das que mais crescia na época, Chicago. Nos *riverboats*, as *jazz bands* se consolidaram, formadas por pequenos conjuntos instrumentais de músicos não erudito. Quando se disseminou o jazz em Chicago, os brancos de classes mais altas começaram a aderir o estilo que se difundia, formando o estilo *dixieland*, logo através de negros e brancos o jazz alcançaria a mais rica cidade da América, Nova Iorque.

Em Nova Iorque o *dixieland* foi o primeiro a chegar as suas casas noturnas. Em seguida foram chegando os músicos negros que se estabeleceram no Harlem. Chamado de *hot jazz*, a vertente mais genuína, mais espontânea e não erudita que no futuro se diferenciaria do *cool jazz*, nesse bairro houve a maior expressão das décadas de vinte e trinta do jazz, nesta época as orquestras de jazz também se consolidaram e as *big bands*¹⁹, que são menores que a orquestra e maiores que os conjuntos musicais que vinham se formando desde Nova Orleans, obtiveram grande sucesso.



20

As *big bands* que comandaram o ritmo do jazz na década de trinta, a era do *swing*, reuniu uma geração expressiva de artistas, como Duke Ellington, Count Basie e

¹⁹ O site norte-americano All Music, define as *big bands* como conjuntos musicais formados a partir de dez a até vinte e cinco pessoas, sendo um número mínimo de três trompetes, dois trombones, quatro saxofones, acompanhados de piano, violão e baixo. As *big bands* também requerem que sejam de naipes diferentes cada instrumentista de sopro. Allmusic.com. Acesso 8 de julho de 2019.

²⁰ Duke Ellington e sua *Big Band*, imagem retirada do site thedukeellingtonsociety.org. Acesso 29 de junho de 2019.

Glenn Miller. Vale ressaltar que no Brasil também ascendia o momento das orquestras dos cassinos, inspiradas nas do jazz estadunidense. Já no começo da década de quarenta, uma nova tendência transforma o jazz, nascia o *bepop* que influenciaria diretamente a Bossa Nova.

O *bepop* surgiria, dentre os bares mais frequentados por artistas do jazz, o mais icônico é o Minton's na rua 118 em Nova Iorque. O *bepop* seria uma transformação do estilo então dominante do jazz da década de trinta, o *swing*, neste novo estilo na estrutura musical há uma configuração que privilegia a improvisação, realçando as diferentes notas consoantes e dissonantes, no qual a harmonia é reduzida e a força melodia é acentuada (GUINLE, 1959, pg. 75, Jazz: panorama). Liderando este movimento inovador para o jazz estavam nomes como Lester Young, Thelonius Monk, Roy Eldridge e muitos outros.

Após a Segunda Guerra Mundial, 1945, outra vertente do jazz também estava em consolidação, era o *cool jazz*. Diferente do *bepop*, o *cool jazz* privilegiava a harmonia, influenciado pela formação musical erudita europeia, aproximava as composições de jazz a forma mais fria e mais sutil, dando ênfase nas notas e em pequenas nuances. Era um jazz muito mais voltado para um espaço sofisticado e para orquestrações de estilo clássico. Seu maior expoente seguindo Jorge Guinle é Miles Davis. (GUINLE, 1959, pg. 75, Jazz: panorama).

O jazz começou a entrar no Brasil na década de vinte, nos anos após a Primeira Guerra Mundial. Alguns músicos que tinham a oportunidade e condições de viajar, geralmente pessoas abastadas e que tinham a música como um hobby, eles puderam vivenciar o desenvolvimento do gênero nos Estados Unidos ou a sua propagação na Europa, e assim o trouxeram ao Brasil. Mas o jazz só veio ter algum impacto no Brasil a partir de 1924 (GUINLE, 1959, pg. 92, Jazz: panorama). Época também que se difundia pelo mundo.

No momento em que escrevo essas palavras, primavera de 1958, não há provavelmente nenhuma grande cidade no mundo onde não se esteja tocando um disco de Louis Armstrong, Charlie Parker, ou de algum músico influenciado por esses artistas. (HOBBSAWM, 1989, pg. 28, A História Social do Jazz)

O Jazz é considerado uma grande manifestação cultural, não somente dos Estados Unidos, mas um fenômeno de dimensões internacionais e muito popular e assimilável, o que é diferente até então da música erudita europeia, ele surgiu de grupos de pessoas comuns provenientes do sul dos Estados Unidos tocando durante o trabalho, ou em reuniões de lazer. “O jazz se tornou, de forma mais ou menos diluída, a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbana industrial, na maioria dos espaços que penetrou”. (HOBSBAWM, 1989, pg. 29, A História Social do Jazz)

Foi somente após a Segunda Guerra Mundial que o jazz brasileiro ganhou expressividade, em se tratando de quantidade de músicos e também da qualidade do som que eles executavam. Pequenos conjuntos musicais se organizavam e tocavam o jazz mais moderno da época, o bebop, o *cool jazz* e o *west cost jazz*²¹. Esses jovens músicos eram aficionados por tudo de moderado que a música estadunidense produzia, dentre eles surgiram figuras expressivas da nossa música popular como Dick Farney, Francisco Alves, Dolores Duran, etc, que interpretavam as canções de forma semelhante aos grandes intérpretes do jazz.

Na década de cinquenta, no Rio de Janeiro, surgiu uma onda de conjuntos vocais acompanhados por pequenos conjuntos instrumentais ao modo do jazz. João Gilberto assim que chegou à cidade fez parte do conjunto dos Garotos Da Lua, chegou a ser o crooner²² do grupo. Mesmo sendo displicente, João Gilberto foi considerado um bom crooner, mas acabou sendo demitido pelos inúmeros atrasos. Os conjuntos vocais deram a música popular relevantes cantores, os conjuntos por sua vez ao final da década de cinquenta entrariam em declínio, os poucos que sobraram foram absorvidos pelo movimento da Bossa Nova.

Neste ambiente jazzístico carioca, jovens músicos iam atrás de LPs nas Lojas Murray, ou em outras lojas do setor de discos que era frequentada por assíduos entusiastas da renovação musical, por vários vocalistas de conjuntos vocais. Neste ambiente possibilitou o diálogo e troca de discos do que havia de mais moderno na música norte-americana, e a interação entre esses músicos (CASTRO, 1990, pg. 55,

²¹ West cost jazz foi um estilo singular do jazz que surgiu na costa oeste dos Estados Unidos, um estilo mais fixo e comercial, sem muitas improvisações do que o jazz tradicional chamado de hot jazz.

²² Crooner para o conjunto vocal é o vocalista principal, aquele cuja a capacidade de interpretação deverá ser para todos os novos ritmos da atualidade, feito para entreter festas contratadas.

Chega de Saudade). Iam atrás ainda de músicos modernos das boates de Copacabana, como Johnny Alf. Um diálogo com o samba-canção, com o samba do morro e com a música erudita fez a Bossa Nova, cuja poesia era concreta, escrita e composta de forma objetiva, sem muitas nuances ou sentimentalismos.

Os bares de Copacabana tornaram-se um dos berços da Bossa Nova, onde Ruy Castro em *Chega de Saudade* faz um mapa localizando esses estabelecimentos²³, os músicos que tocavam nelas são de uma turma de músicos que admiravam grandes ícones do jazz norte-americano como Dizzy Gillipse, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Nat King Cole, Gerry Mulligan, Stan Kenton, Sarah Vaughan, Billy Holliday e muitos outros. Todos esses grandes artistas fascinavam e a distância ensinavam uma geração de jovens aspirantes a artistas a tocar, a cantar e a interpretar.

Além de lojas de discos, bares e boates, outras localidades no Rio de Janeiro foram responsáveis para a concepção da Bossa Nova, é certo que o gênero possuía uma grande quantidade de jovens que nem tinha idade e nem interesse para frequentar tais locais, embora alguns o fizessem, mesmo escondidos. Eles se organizavam em fã-clubes, ou em encontros na casa de amigos, o mais dos clubes era Sinatra-Farney Fan Club, voltado para o “culto” de Frank Sinatra e Dick Farney.

Alguns colégios particulares, na Tijuca principalmente, também eram o centro dessa onda renovadora da música, Carlos Lyra e Roberto Menescal eram alunos dessas escolas que começaram a dar aulas particulares de violão, inicialmente a colegas de classe. A história do violão é muito pertinente a Bossa Nova, pois este é o instrumento que ao lado do piano é mais fundamental para a música bossa-novística. O violão chegou ao Brasil no século XIX, anterior a isso a viola já havia aportado no país com os padres jesuítas (PEREIRA e GLOEDEN, 2012, pg. 72, Revista da ECA-USP). O violão ao longo do século XIX foi associado a vadiagem, não era tocado nas camadas altas da sociedade onde o piano era hegemônico. Com a abolição, libertos puderam adquirir com mais frequência o instrumento e assim puderam formar pequenos grupos musicais que dariam origem ao que futuramente seria o choro, este acompanhado de flauta e cavaquinho.

²³ A lista de Ruy Castro conta com 44 bares em Copacabana, mais 15 em Ipanema, dentro essa enorme lista, os bares do Beco das Garrafas são os que mais contribuíram para a apresentação de artistas autênticos. Provavelmente pela falta de organização desses espaços, onde os músicos tinham menos exigências do público e dos donos dos estabelecimentos, eles podiam se apresentarem mais à vontade. Os bares do Beco das Garrafas eram quatro: o Little Club, Baccarat, Bottle's Bar e o Ma Griffe.

Na primeira metade do século XX, segundo o artigo de Marcelo Fernandes Pereira e Edelson Gloeden²⁴, a partir do choro, o violão pode ter acesso a lares da elite carioca e fazer famosos seus maiores músicos, como o violonista João Pernambucano que com o poeta e amigo de Ruy Barbosa, Catulo, compôs a canção *Luar do Sertão*, mas caiu no obscurantismo em decorrência de ser analfabeto e por ser ofuscado pelo poeta. João Pernambucano também foi integrante dos Oito Batutas, grupo de *jazz band* que Pixinguinha e Donga também participaram. Outros grandes violonistas atuaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, mudando o conceito social sobre o instrumento.

No final do século XIX, o violão ainda era associado a vadiagem e era considerado como um instrumento menor e indigno das salas de concerto. Já nos anos 20, a crítica estava bem mais receptiva e a carreira já alcançava status profissional. (PEREIRA e GLOEDEN, 2012, pg 75, Revista da ECA-USP)

Na década de cinquenta, com o advento da Bossa Nova, o violão já possuía relativo respeito, isso demonstra o porquê das aulas ministradas por Carlos Lyra e Roberto Menescal em bairros de classe média e alta cariocas terem tido considerável frequentadores.

Com as inovações trazidas por João Gilberto no instrumento e o sucesso da Bossa Nova no Rio de Janeiro, segundo Ruy Castro, o violão se torna definitivamente o instrumento mais popular no ambiente urbano, superando o acordeon, e adentrou até mesmo na música brasileira de concerto definitivamente, sendo responsáveis por muitos solos musicais. Dentre os maiores violonistas da Bossa Nova, além de João Gilberto, há Luís Bonfá, Paulinho Nogueira, Baden Powell, Rafael Rabelo, e outros. O violão para a Bossa Nova era o centro rítmico e melódico, capaz de solar todas as músicas do gênero, o que não o possuía para o jazz mais moderno dos anos cinquenta e sessenta essa centralidade.

Em maio de 1958, João Gilberto no álbum *Canção do Amor Demais* de Elizeth Cardoso, tocando o seu violão estabelece definitivamente o ritmo, a batida, da Bossa Nova, sendo a régua e o compasso do gênero. Mais tarde no mesmo ano gravaria seu

²⁴De Maldito a Erudito: os caminhos do violão solo no Brasil. Ambos são violonistas e doutores em música, assim como professores de música, o primeiro da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e o segundo na Universidade de São Paulo.

próprio álbum, *Chega de Saudade*, lançado em quatro de fevereiro de 1959, ele seria o início de todo o movimento inovador musical.

O grupo dos jovens colegiais que fora posteriormente chamado de “turminha”, liderados por Roberto Menescal e Carlos Lyra, passaram de professores de violão a frequentadores de apartamentos receptivos aos músicos mais descolados, como no apartamento da jovem Nara Leão em Copacabana. Essa turma jovem trouxe mais vigor e popularidade entre os seus do que é a Bossa Nova, entra em voga esse estilo de vida charmoso, jovial e despojado nas classes média e alta cariocas.

Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes se consolidam como os mestres incontestáveis do gênero, aquele pela composição, esse pela interpretação e este pela poesia. Embora eles tivessem idades diferentes dos da turminha, no caso de Vinícius de Moraes essa distância era significativa. Os jovens vinham neles representantes do que era de mais moderno na música brasileira, não tardou que a geração mais velha, simplesmente chamada de “turma” começasse a dialogar com a “turminha”, e os trabalhos passaram a se aproximar e ganha novas perspectivas, ao passo que a Bossa Nova se popularizava.

Para os artistas de trajetória a Bossa Nova representava um universo novo a ser explorado, e fantástico à medida que era possível fazer praticamente qualquer música popular assimilar-se ao gênero. João Gilberto cantava músicas antigas, fora do contexto da Bossa Nova, porém com seu estilo transformava quaisquer destas canções em uma interpretação “bossa nova”, fazendo-as até como cânones do movimento, são exemplos *O Pato*, *Rosa Morena*, *Doralice* e *Samba da Minha Terra*, presentes nos primeiros álbuns do músico: *Chega de Saudade* 1959, *O Amor, o Sorriso e a Flor* 1960 e *João Gilberto* de 1961.

O primeiro LP de João Gilberto teve relativo sucesso na cidade do Rio de Janeiro, o segundo também alcançou expressiva popularidade ao ponto de ter uma versão nos Estados Unidos, como mencionado anteriormente o *Brazil's Brilliant João Gilberto*. A palavra bossa nova ficou extremamente famosa e contagiou tudo no Rio de Janeiro, transformou-se em sinônimo do que era sofisticado e moderno, diversos anúncios da época descreviam seus produtos como “bossa nova”, para dizer que era ousado ou inovador, o termo havia se tornando um adjetivo muito utilizado na dialeto carioca, principalmente no setor comercial.

As gravuras dos discos que eram da Bossa Nova tinha algo de inovador também. A gravadora Elenco foi uma das que mais demonstrou isso, embora já em *Chega de Saudade* de João Gilberto em 1958 pela Odeon, o fotógrafo Chico Pereira já havia demonstrado algo novo com a fotografia de João Gilberto. A intenção na capa era de mostrá-lo de forma comum, não como uma estrela, mas sim como uma pessoa normal que posasse para um porta-retratos que colocaria na sala da casa de família.

Além do design inovador das capas dos discos, onde o cantor não é mais adornado e realçado seus traços estéticos, mas ele é representado como algo simples e participante do design e da paisagem. Nos discos do movimento ainda surgiu a ficha técnica, nomeando todos os participantes na elaboração do álbum, não somente o cantor. “Tendo a BN se caracterizado como um movimento musical voltado contra o ‘estrelismo’ e contra o culto do ‘solista’, desenvolveria, por outro lado, o sentido de trabalho em equipe” (MEDAGLIA, Júlio, 1966, pg 97, *Balanço da Bossa Nova*).



25

²⁵ Capa do disco de Roberto Menescal: *A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu Conjunto*. Produzido no Rio de Janeiro pela a gravadora Elenco em 1963, discogs.com. Acesso 30 de junho de 2019.

O Rio de Janeiro crescia de modo acelerado, embora tenha perdido o seu posto de capital federal para Brasília em 1960, a cidade continuou se desenvolvendo, principalmente em população. Mesmo se transformando, não deixou de ser o ambiente fonte de inspiração para a Bossa Nova.



26

O contato entre a música estadunidense e a Bossa Nova, iniciou ainda no Brasil, nos fins da década de cinquenta alguns grandes músicos em diversas oportunidades vieram ao país e tiveram a chance de ouvir o que os músicos brasileiros produziam, vendo os ritmos diferentes de tudo que eles já tinham escutado. Em junho de 1959, uma grande Jam Session promovida pelo radialista Paulo Santos, por exemplo, trouxe ao Rio de Janeiro Gerry Mulligan e Herbie Mann que ouviram por alto a nova música. Outras ocasiões dariam a oportunidade de músicos brasileiros de conhecer os estadunidenses ainda no Rio de Janeiro, fazendo estes se encantarem pelo som desses. (CASTRO, 1990, pg. 222, *Chega da Saudade*).

Felix Grant, apresentador de rádio estadunidense e especialista em jazz, em 1962 ao presenciar o show no *Au Bon Gourmet*, onde o show o Encontro que reunia nada menos que João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e o conjunto vocal

²⁶Imagem que ilustra o Rio de Janeiro da década de sessenta, vista de Copacabana para o Leme – Imagem retirada do Portal Memória Brasileira.

tradicional e renomado, os Cariocas, um encontro inédito e único na história da Bossa Nova, os três jamais se apresentariam juntos novamente. Felix Grant ficou admirado do show e logo disse a Aloysio de Oliveira, associado e amigo do dono da casa de show, “isso é grande música, sr, Oliveira. Vou levá-la para o meu país e divulga-la” (CASTRO, 1990, pg. 318, Chega de Saudade).

Felix Grant foi o anfitrião do espetáculo no mesmo ano em Washington, no Lisner Auditorium, mas ele mal sabia que a Bossa Nova já estava adentrando no Estados Unidos e sendo assimilada pela música popular norte americana há algum tempo desde 1960.

Ótimo que Grant tenha feito isto, mas, se ele ouvisse com mais atenção outros disc-jockeys de seu próprio país, descobriria que, em agosto de 1962, a Bossa Nova estava longe de ser o segredo mais bem guardado do planeta. Em 1959, o ano da sua explosão no meio musical brasileiro, Sarah Vaughan, Nat King Cole, e Billy Eckstine estiveram por aqui – e pelo menos Vaughan ouviu Bossa Nova. Em 1960, vieram Lena Horne e Sammy Davis Jr. – e não apenas Lena cantou “Bim Bom” no Copa e cruzou bigodes com João Gilberto, como Sammy Davis foi acompanhado no teatro Record, em São Paulo, por Hércio Milito já com o tamba, a sua bateria que seria a marca do Tamba Trio. Mas a visita mais importante foi a do músico Charlie Byrd. Este veio, ouviu e levou a Bossa Nova com ele para os Estados Unidos (CASTRO, 1990, pg. 318, Chega da Saudade).

Paulatinamente, renomados músicos norte-americanos que vieram ao Rio de Janeiro, e por contato com produtores locais puderam ouvir a Bossa Nova, e com ela se fascinar, e também importá-la e disseminá-la na música popular norte-americana.

Capítulo III – Da Segunda o Cais, a Eternidade

Do cais carioca, a Bossa Nova se afastou do Rio de Janeiro em meados da década de sessenta. 1962 no Carnegie Hall é o grande marco dessa emigração, e ela foi para a eternidade, a universalidade, fazendo parte da "música popular mundial", apreciada, estudada e executada mesmo muito tempo depois por incontáveis músicos de todo o mundo.

Os Estados Unidos do começo dos anos sessenta era um país em transição de governos, do republicano liberal Eisenwoher, para o governo democrata com um olhar mais atento para as questões sociais, sob a liderança de J. F. Kennedy, um presidente que era inclinado e promotor das artes (NEVINS e STEELE COMMAGER, 1981, pg. 595, Breve História dos Estados Unidos). Os Estados Unidos também estavam em contexto de Guerra Fria e mais bruta na Guerra do Vietnã.

Os anos de assombração de guerra jamais saíram do pensamento dos estadunidenses, que viram ao longo da década de sessenta os horrores da guerra reproduzidos pela mídia, a insatisfação com as desigualdades alcançou o seu estopim na mesma década, culminando em movimentos civis e pacifistas que, mormente, mobilizavam grandes manifestações populares, no fim da década resultaram de forma mais expressiva e característica no movimento da contracultura.

A Bossa Nova sendo um movimento artístico, é o resultado de uma síntese de diversas vertentes musicais, são inúmeros esforços de artistas até a sintetização em uma batida, na de João Gilberto, que transformou todo aquele movimento. Tom Jobim ao escutá-lo e ser apresentado pela primeira vez à novidade, por Ruy Castro é descrito este acontecimento do seguinte modo:

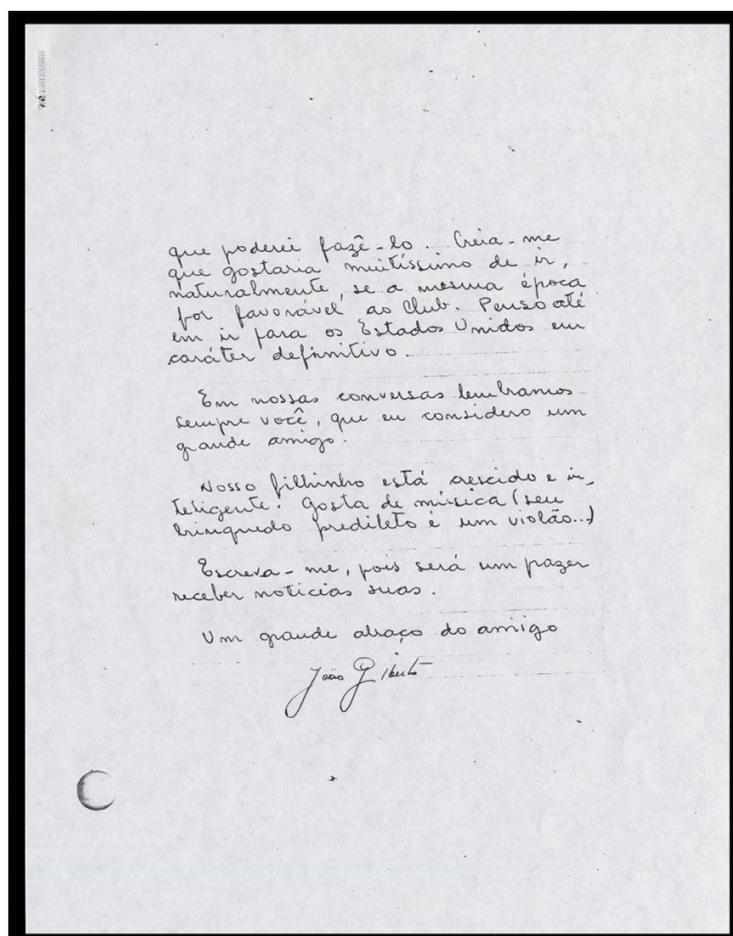
Deixará de ser o discípulo de Orlando Silva, com toques de Lúcio Alves, que ele se lembrava de ter ouvido. Cantava agora mais baixo, dando a nota exata, sem vibrato, estilo Chet Baker, que era a coqueluche da época. O que impressionou foi o violão. Para começar não o associava ao instrumento. Nunca o tinha ouvido tocar na vida, e muito menos daquele jeito. Aquela batida era uma coisa nova. Produzia um estilo de ritmo que cabiam todas as liberdades que se quisesse tomar. Era possível escrever para aquela batida.

Com ela, adeus à ditadura do samba quadrado, do qual a única saída até então era o samba-canção (CASTRO, 1990, pg. 167, Chega de Saudade).

João Gilberto trouxe um ritmo ao que seria um movimento de inúmeros jovens cariocas que compartilhavam as mesmas condições de vida e aspirações de mundo. Quando jovens da PUC no Rio de Janeiro em 1959 organizaram o Samba Session, um evento dos músicos da Bossa Nova, esses jovens se acreditavam também como integrantes do movimento, era finalmente a modernidade da música brasileira como legítima representante de uma juventude urbana brasileira, e não mais era necessário recorrer unicamente ao jazz para ter maior possibilidade de improvisação, criação ou respaldo.

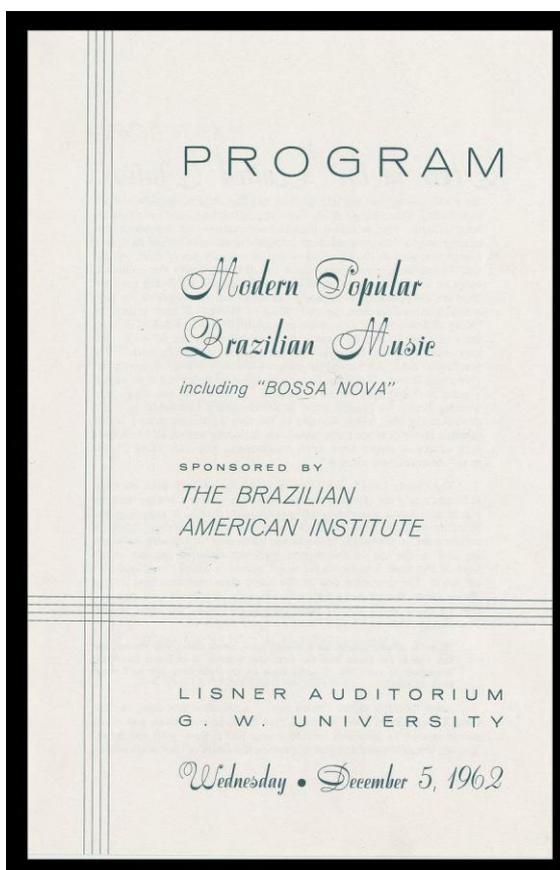
Em 1962 esta música brasileira jovial e carioca chegou de vez e para ficar nos Estados Unidos. As apresentações no Carnegie Hall, no Village Gate e no Lisner Auditorium, confirmaram que o público norte-americano havia de fato apreciado a Bossa Nova. Alguns artistas já permaneceram nos Estados Unidos quase que definitivamente após o espetáculo na casa nova-iorquina, como Luiz Bonfá; outros retornariam mais tarde, mas quase todos tinham a pretensão de se estabelecerem no mercado musical estadunidense e se fixarem naquele novo país.

Em carta endereçada a Felix Grant, apresentador de rádio aqui já mencionado, João Gilberto, além de trocar cordialidades, expressa o pensamento de ir para os Estados “em caráter definitivo”. Carta retirada do acervo digital de Felix Grant. 17 de Maio de 1962.



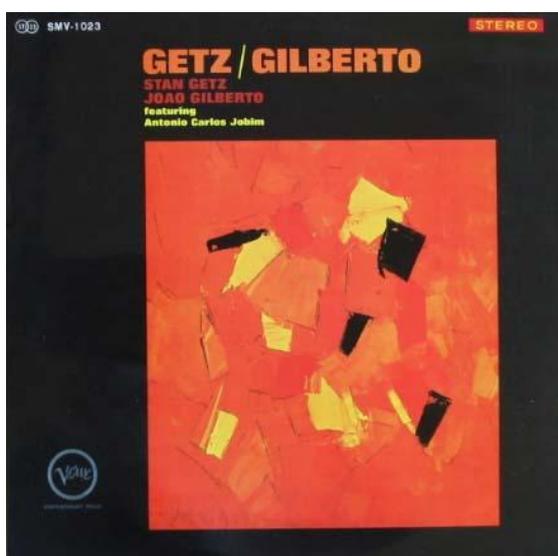
Em carta endereçada a Felix Grant, apresentador de rádio já mencionado, João Gilberto, além de trocar cordialidades, expressa o pensamento que tinha de ir se estabelecer nos Estados Unidos “em caráter definitivo”²⁷. A amizade entre personalidades da cena musical estadunidense e de artistas brasileiros ligados a Bossa Nova ocorria o tempo todo, estreitando assim o intercâmbio cultural entre as partes.

A Bossa Nova coloca mais ênfase na melodia do que na batida. Mistura muito bem o jazz e o samba e é na verdade uma ponte entre a música folk norte-americana e sul-americana. Mas expressa principalmente o desejo brasileiro de novas formas de expressão - experiência arrojada em arquitetura, escultura, paisagismo, tapeçaria, pintura e uso de dissonâncias e anatonias na música popular (uma das peças mais famosas da Bossa Nova é chamada Desafinado - off key). A batida assombrosa e ao mesmo tempo sensacional da Bossa Nova está bem incorporada no famoso samba de uma nota só, construído em torno do tom Sol e misturando ritmos brasileiros e norte-americanos de jazz. (CARTA DE APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO NA UNIVERSIDADE GEORGE WASHINTGON, 5 de dezembro de 1962)



²⁷ Carta retirada do acervo digital de Félix Grant, 17 de maio de 1962, lrdudc.wrlc.org. Acesso 7 de julho de 2019.

O ano de 1964 foi ainda mais expressivo para a música brasileira nos Estados Unidos, o álbum *Getz/Gilberto* gravado em dois dias e lançado em 1963 explodiu rapidamente e logo esteve nas paradas de sucesso do país. Uma produção de Creed Taylor e com a participação de Tom Jobim ao piano e Astrud Gilberto cantando alguns *takes*, ela era esposa de João Gilberto na época, o LP de oito faixas transformou todas as músicas em *standards* da Bossa Nova, inclusive *Doralice* de Dorival Caymmi e Antônio Almeida e *Pra Machucar meu Coração* de Ary Barroso, antigos nomes pré-Bossa Nova consagrados da música popular brasileira.



28

Produzido pela Verve, o álbum possuía quase todas as suas faixas composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes: *Garota de Ipanema*, cantada por João Gilberto em português e no trecho de Astrud ela canta em inglês; *Desafinado*, *Corcovado*, *Só Danço Samba*, *O Grande Amor* e *Vivo Sonhando*.

The close association with Bossa Nova, which he began about two years ago, has seemingly sped him toward this goal, for this Brazilian music is a sometimes miraculous blend of gentleness and melody and beat. (THE NEW YORK TIMES, 10/10/1964)

Stan Getz, um dos músicos de jazz que mais se aproximara da Bossa Nova, ganhou uma nota sobre um espetáculo que dera no Carnegie Hall com a presença de

²⁸ Capa do álbum *Getz/Gilberto*, gravado em Nova Iorque pela Verve em 1963, com participação também de Tom Jobim na orquestração e Astrud Gilberto cantando em algumas faixas, Allmusic.com. Acesso 7 de julho de 2019.

Astrud e João Gilberto em 1964. O que chama a atenção na notícia é o emprego da palavra *gentleness*, que pode significar gentileza, amabilidade e delicadeza segundo o Cambridge Dictionary²⁹, com uma mistura de melodia e batida, são essas as impressões sobre a música da Bossa Nova de Stan Getz e dos cantores publicadas pelo jornal.

Em 1964 na sétima edição do Grammy o álbum ganhou o prêmio de o melhor álbum do ano, sendo a primeira vez que um álbum de jazz ganhava este prêmio. Ganhou também o prêmio de melhor engenharia de gravação não clássica. *Garota de Ipanema* ganhou como a canção do ano e Desafinado como melhor performance de jazz (instrumental ou individual).³⁰

Certainly it wasn't all about rock and roll at the 7th Annual GRAMMY Awards. The Bossa Nova beat was still all the rage, with Record of the Year going to "The Girl from Ipanema" by Astrud Gilberto and Stan Getz and Album of the Year going to the Getz/Gilberto album by Stan Getz and João Gilberto. (GRAMMY AWARDS)³¹

Garota de Ipanema se tornou um sucesso mundial com a voz de João Gilberto e Astrud Gilberto, embora sem a extensão vocal esperada como a de cantores tradicionais, eles tinham algo de singular, belo e inovador, tais qual a canção, "The girl from Ipanema, young and lovely, has left the beach in Rio. She's hopped a plane for New York, Chicago and Los Angeles and taken the Bossa Nova with her"(BLUM, Ernest. THE NEW YORK TIMES, 1967). Norman Gimbel, letrista estadunidense escreveu a versão em inglês de *Garota de Ipanema* com algumas ressalvas de Tom Jobim que desejava manter algumas palavras conforme as notas.

The Girl From Ipanema

Tall and tan young and lovely

The girl from Ipanema goes walking

And when she passes, each one she passes goes, ahhh

When she walks, she's like a samba

That swings so cool and sways so gentle,

²⁹ Dictionary.cambridge.org. Acesso 28 de junho de 2019.

³⁰ Allmusic.com Getz/Gilberto – Awards. Acesso 28 de junho de 2019.

³¹ Nota do site grammy.com sobre o 7th Annual GRAMMY Awards (1964). Acesso 28 de junho de 2019.

That when she passes, each one she passes goes, ahhh.³²

A versão em inglês é basicamente sobre uma moça alta e bronzeada, adorável que está passando e chama a atenção. A força poética que há no português, as exclamações e a atenção que se cobra de alguém para olhar também a garota que vem vindo são abandonadas na versão inglesa de Norman Gimbel. Mas foi nesta versão que a música se coroou e tornou-se famosa em todo o planeta, embora no LP Getz/Gilberto, João Gilberto a cante em português, ele possuiu o poder de cantar em português em qualquer parte do mundo, sendo raríssimas vezes que cantou em outro idioma, foi a versão inglesa imperou como referência para as traduções. As versões em outros idiomas de todas as músicas da Bossa Nova quase sempre eram traduzidas do inglês. (MEDAGLIA, 1966, pg. 66, Balanço da Bossa e outras Bossas).

Não oficialmente, por um levantamento sem dados muitos gerais da Universal Music que *The Girl From Ipanema* seria a segunda música mais executada até hoje no mundo.

Consta que é a segunda canção mais executada da História, atrás apenas de "Yesterday", dos Beatles. De acordo com a editora do grupo Universal, que administra a comercialização da música, há mais de 1,5 mil produtos (LPs, CDs, DVDs) com ela. É impossível saber ao certo o número de interpretações gravadas, mas deve ultrapassar 500. Na internet, encontram-se versões em finlandês, estoniano e até esperanto.(VIANNA. O Globo, 2012)³³

Tendo esse posto ou não, *A Garota de Ipanema* assim que chegou aos Estados Unidos em 1962 logo foi facilmente difundida, e não tardou para que ganhasse versão dos maiores ícones da música popular estadunidense da época³⁴. Só em 1964 ganhou versões de Nat King Cole, Peggy Lee, The Bossa Nova Modern Quartet, Herbie Mann e Sarah Vaughan (CABRAL, 2008, pg. 440, Antônio Carlos Jobim: uma biografia). A Garota de Ipanema é central para compreender o alcance que a Bossa Nova ganhou, e como ela foi interpretada pelos músicos estadunidenses.

³² Verão em inglês pelo letrista Norman Gimbel. Em versão em português quase literal seria: Alta bronzeada jovem e adorável/ A garota de Ipanema vai andando/ E quando ela passa, cada passo que ela dá, ah/ Quando ela anda, ela anda como samba/ Isso balança tão legal e balança gentil/ Que quando ela passa, cada passo que ela passa, ah.

³³ Reportagem do colunista Luiz Fernando Vianna sobre Garota de Ipanema no Jornal O Globo: A Garota de Ipanema é a segunda canção mais tocada da história”, 18 de março de 2012. Acesso 30 de junho de 2019.

³⁴ O Jornal O Globo cita algumas das interpretações mais célebres de Garota de Ipanema na reportagem “As versões de ‘Garota de Ipanema’ pelo Mundo”, <https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/bairros/as-versoes-de-garota-de-ipanema-pelo-mundo.html>. Dentre eles estão Nat King Cole, Amy Winehouse, Cher, Kenny G, Plácido Domingues e Cliff Richards.

Last night, accompanied only by bass and drums and his own guitar, Mr. Gilberto sang more than a score of the low-keyed, sensuously rhythmic songs that capture this gentle blending of the samba and jazz. His program was a mixture of the familiar (“Corcovado,” “O Pato,” “The Girl From Ipanema,” “Bim Bom”) and songs that, although actually unfamiliar, were so marked by the standard Bossa Nova stamp that they seemed familiar (THE NEW YORK TIMES)³⁵

Neste trecho da notícia do primeiro show solo de João Gilberto em Nova Iorque, o jornal afirma que a Bossa Nova é uma música sensual e ritmada que capta a suavidade tanto do jazz, do *cool jazz*, quanto do samba (sensuously rhythmic songs that capture this gentle blending of the samba and jazz). A Bossa Nova para o estadunidense é interpretada como algo sensual, até mesmo na interpretação rigorosa de João Gilberto.

Não que o gênero não traga marcas de sensualidade, isso é inegável, em letras das suas mais famosas canções “Ela é carioca/ Ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar/ Nem ninguém assim tem carinho para dar”³⁶; trazem referências de uma sensualidade atribuída a figura feminina. Se a Bossa Nova originalmente se estabelece no tripé “amor, sorriso e a flor,” todas estas atribuições são endereçadas a um ponto e que tem como cenário um determinado lugar.

Primeiro, as declarações são encaminhadas a uma figura de mulher ideal, todos os seus maiores compositores são homens, é um movimento que na sua representação é essencialmente masculino; e segundo se passa em zonas naturais da paisagem tropical a beira mar, muitas vezes as paisagens são empregadas em forma de metáfora ou em comparação com a beleza feminina, ou ainda se passa em ambientes urbanos cariocas dos bairros da classe média. A mulher que é o sujeito sensualizado na Bossa Nova no Brasil, quando se importa aos Estados Unidos, além da mulher, qualquer gesto da Bossa Nova parece trazer um aspecto sensual, até mesmo a voz de João Gilberto.

Outro álbum que foi fundamental na trajetória de sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos, foi o de uma extraordinária parceria entre um dos maiores cantores de

³⁵ Artigo em decorrência do primeiro show solo de João Gilberto em Nova Iorque no The New York Times. Nytimes.com – João Gilberto, Singer-guitarist, offers Bossa Nova in his debut. 26 de novembro de 1964. Acesso 30 de junho de 2019.

³⁶ Talvez umas das coisas mais sensuais associadas ao movimento da Bossa Nova nos anos sessenta seja *Onde Anda Você*, que não fora lançada nesta década, sim no álbum com Toquinho em 1975. Mas ela é uma canção bem sensual, como em: Onde andam seus olhos/ Que a gente não vê/ Onde anda esse corpo/ Que me deixou morto/ De tanto prazer.

música popular norte-americana, Frank Sinatra, e o compositor Tom Jobim. Intitulado de Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim, o álbum foi lançado em 1967. Dentre as dez faixas, sete eram composições de Tom Jobim, individual ou com parcerias, sendo todas as cantadas em versão em inglês. Muitas delas através do alcance de Frank Sinatra tornaram-se pertencentes à música norte-americana e popularmente conhecidas. “O disco Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim seria eleito pela crítica norte-americana o álbum do ano e chegou a ocupar o segundo lugar entre os mais vendidos”.(CABRAL, 2008, pg. 227, Antônio Carlos Jobim: uma biografia)

A bossa nova começou a ser associada ao imaginário dos americanos que apreciavam o jazz, é provável que uma interpretação de Brasil começou a surgir através de tamanha propaganda que o gênero começou a divulgar do país. Na interpretação dos próprios artistas é possível perceber o que se percebiam sobre a música da bossa nova, cantavam bem mais baixinho e de forma sussurrante, até mesmo Frank Sinatra, imprimindo uma delicadeza e leveza que se julgava “brasileira”.

Essa percepção tão imprecisa do que é ser brasileiro na expectativa do estrangeiro, dos estadunidenses neste caso, tem sido buscado se explicar. Sérgio Buarque de Holanda na definição do homem cordial para o indivíduo brasileiro pode dar a luz a essa impressão externa e generalizadora do brasileiro.

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. (HOLANDA, 1936, pg. 146, Raízes do Brasil)

Através de suas raízes rurais patriarcais, a tradição católica e a miscigenação deu ao indivíduo brasileiro, nesta acepção, a cordialidade, no sentido mais estrito da palavra que é relativo ao coração, ou seja, uma suposta propensão do brasileiro em seu caráter de sentir e viver suas emoções, a sinceridade, a simplicidade, a franqueza, assim como a facilidade de estabelecer vínculos profundos emocionais, sejam bons, sejam ruins.

Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo, ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças. [...] Nenhum povo está mais distante desta noção ritualista do que o brasileiro. Nossa forma de convívio social é, no fundo, justamente o contrário de polidez. (HOLANDA, 1936, pg. 147, Raízes do Brasil)

Então o brasileiro, desprovido de uma educação que os desvencilha da lógica familiar patriarcal, sempre é envolvido ao lar e a subordinação de si mesmo e da comunidade a noção do familiar, cria-se vínculo afetivos tão espontâneos quanto os que se ocorrem no cerne da família. Desvinculados da polidez, não utiliza esta que pode servir como um disfarce do controle social, que é usado para preservar as emoções; o brasileiro seria, sobretudo, franco em seu proceder, sem máscara.

A esta mesma franqueza, espontaneidade e sinceridade é o que se tem tomado com frequência os europeus ou povos de ascendência europeia em países mais desenvolvidos em relação aos países menos desenvolvidos, principalmente, em relação a etnias ou nacionalidades tidas com mais rústicas, sem muito desenvolvimento cultural.

Dentro dos Estados Unidos mesmo, o jazz em sua fase inicial, eminentemente uma cultural dos negros sulistas, era visto pelos brancos com mais instrução como algo improvisado, espontâneo, envolvente e sincero, distante da polidez ou da educação eurocêntrica. Havia algo de rústico e meio primitivo no jazz, algo incivilizado na concepção do norte-americano branco educado.

Quando a bossa nova invade os Estados Unidos em 1962, novamente está concepção de uma música, embora altamente instrumentalizada e elaborada, passasse pelo crivo do que é ou não polido. Considerada sincera, franca, espontânea e por vezes fugidia da polidez e da instrução que impera no meio musical de educação europeia, assim como o estereótipo do brasileiro urbano, não mais se pensava no indivíduo brasileiro como simplesmente alguém ligado à vida selvagem. O jazz, por exemplo, nos anos sessenta havia se tornado “cool”, e se adaptado as grandes orquestras comerciais, deixando seu lado “primitivo” para trás, para se tornar cada vez mais aceitável pelo público habituado aos ditames culturais eurocentrados.

A bossa nova adentrou em um meio musical onde a música tem o caminho da harmonização europeia, este é o meio do jazz, do *easy listening*, do *lounge music*, do blues moderno, etc. Ela não estava conforme outros movimentos da década de sessenta que explodiram na contracultural, negando as formas tradicionais culturais dominantes europeias.

O movimento da bossa nova atingiu os Estados Unidos com aspecto estético e carregado de uma visão brasileira já definidos, foi neste país que alcançou a oportunidade de ser divulgado para todo o mundo, em razão de os estadunidenses possuírem riqueza e os melhores veículos de propagação cultural do mundo “em qualquer parte do mundo, por exemplo, ouve-se a pior e a melhor música norte-americana, simplesmente pelo fato de se tratar de uma país rico e contar com as melhores condições e recursos promocionais” (MEDAGLIA, 1966, pg 100, Balanço da Bossa Nova).

O que existe de positivo e exemplar na obra de João Gilberto é a sua atitude perante os problemas da criação artística. Foi utilizando-se do rico elemento telúrico, da tradição musical brasileira e conferindo-lhes um tratamento novo dentro do mais evoluído nível técnico [...] deu o decisivo “salto qualitativo” que a transformou em verdadeira “arte de exportação”. Foi nesse momento também que ela impôs suas características e se distinguiu de todas as músicas latino-americanas [...] A Bossa Nova entrou no mercado internacional via Carnegie Hall em Nova Iorque e Saal der Philharmonie de Berlim; por outro lado, a faixa de músicos que dela se ocupou foi a dos mais importantes, tecnicamente mais evoluídos e artisticamente mais conscientes e conseqüentemente da música americana de vanguarda. (MEDAGLIA, 1966, pgs. 122 e 123, Balanço da Bossa Nova)

A Bossa Nova, pelo seu elevado nível de elaboração técnica e a capacidade de orquestração e de ser reproduzida em elaborados arranjos, encantou habilidosos e altamente profissionais músicos da música norte-americana que contribuíram para que o gênero adentrasse no país pelas mais influentes casas de espetáculos, e nas mais renomadas gravadoras; desvinculando do estigma de “exótico” ou feito para bailar que as músicas latino-americanas representavam na música estadunidense, a Bossa Nova elevava ao Brasil ao mais alto nível de música “camerística”, de orquestra e até de concerto, uma música que exigia estudos, uma música considerada pelos músicos como “séria” e estruturalmente complexa.

Foi bem-sucedida a assimilação da bossa nova pela música popular norte-americana e o sucesso que obteve no país, o *The New York Times* a classificou o momento de seu sucesso como “When the bossa nova wave swept over New York last fall”(WILSON, John S. – *The New York Times*, 1963)³⁷. Uma onda que varreu Nova Iorque e também obteve sucesso em todos os Estados Unidos, segundo a *Billboard* na lista “adult contemporary” de 1964 a canção *The Girl From Ipanema* de Getz e Gilberto liderou por duas semanas no mês de julho as paradas de sucesso.³⁸

Se hoje numa *trattoia* de Palermo, na Sicília, ou na mais fina *boîte* de Paris, num clube de intelectuais de Praga ou num *music box* em Tóquio, ouvem-se dezenas de vezes por dia *Desafinado*, *Samba de Uma Nota Só*, ou *The Girl From Ipanema*, não significa que o mundo, de uma hora para outra, por perspicácia ou interesse pelo Brasil, tenha-se apercebido da qualidade da nossa música popular. O que houve foi o simples fato de que, tendo a música brasileira penetrado no mercado norte-americano, foi imediatamente exportada para toda parte em meio a *twists*, *hully gully*, *jazz* e outras bossas. (MEDAGLIA, 1966, pg. 100, Balanço da Bossa Nova)

Como se pode notar, a Bossa Nova não só se inseriu no mercado fonográfico norte-americano, como também modificou a música de lá, inicialmente no jazz, mas em seguida em até outros ritmos, ganhando inclusive um jeito de dançar, na forma de discoteca “mas o mais importante, acentua-se, é o fato de não termos apenas penetrado, como também modificado a música popular daquele país” (MEDAGLIA, 1966, pg. 101, Balanço da Bossa Nova). A canção *Bossa Nova, Baby* de Jerry Leiber e Mike Stoller de 1963, cantada por Elvis Presley, demonstra que assim como no Brasil, que a Bossa Nova passou a ser empregada em outros ramos que não faziam parte do movimento musical original, esta canção que nem de longe se configura nas características bossa-novísticas, leva o seu nome e é feita para que se dance.

Com letra em inglês, *Wave*, diferentemente da interpretada por Elvis Presley ou dos letristas famosos que traduziam as canções para o inglês como Norman Gimbell e Ray Gilbert, composta por Tom Jobim, a música conserva a poesia comum de outras canções da Bossa Nova em versão portuguesa, com a riqueza de metáforas e as comparações do amor e a natureza.

³⁷ *Nytimes.com* - Brazilian Guitarist Goes From Bach to Jazz; Bola Sete Is Making Bossa Nova His Starting Point, 11 de abril de 1963. Acesso 30 de junho de 2019.

³⁸ *Billboard.com* – Billboard Charts Archive. Acesso 29 de junho de 2019.

Wave

So close your eyes, for that's a lovely way to be
Aware of things your heart alone was meant to see
The fundamental loneliness goes whenever two can dream a dream together

You can't deny, don't try to fight the rising sea
Don't fight the Moon, the stars above and don't fight me
The fundamental loneliness goes whenever two can dream a dream together

When I saw you first, the time was half past three
When your eyes met mine, it was eternity
By now we know the wave is on its way to be
Just catch that wave, don't be afraid of loving me
The fundamental loneliness goes whenever two can dream a dream together

When I saw you first, the time was half past three
When your eyes met mine, it was eternity
By now we know the wave is on its way to be
Just catch that wave, don't be afraid of loving me
The fundamental loneliness goes whenever two can dream a dream together³⁹

Diz “feche os olhos”, uma mensagem do poeta diretamente para seu amor, em um discurso direto e objetivo. Mas sem abrir mão, mesmo em face ao amor, da solidão que é fundamental, é o indivíduo. A maré, a lua, as estrelas e as ondas, o mar, cenário fonte de inspiração para poetas de língua portuguesa desde em tempos de Camões. E

³⁹ Então feche os olhos, pois isso é uma bela maneira de ser/ Consciente das coisas que apenas seu coração deveria ver/ A solidão fundamental acontece sempre que dois podem sonhar um sonho juntos/ Você não pode negar, não tente lutar contra a maré crescente/ Não lute contra a lua, as estrelas acima não lute comigo/ A solidão fundamental acontece sempre que dois podem sonhar um sonho juntos/ Quando eu vi pela primeira vez, eram três e meia/ Quando seus olhos encontraram os meus, foi uma eternidade/ Agora sabemos que a onda está em sua maneira de ser/ Basta pegar aquela onda/ Não tenha medo de me amar/ A solidão fundamental acontece sempre quando dois podem sonhar um sonho juntos. Tradução da versão em inglês e primeira versão de Wave, composta pela próprio Tom Jobim no idioma em 1967.

não ter medo de amar, é se entregar ao prazer e não se importar se haverá ou não a dor da ausência ou a frustração da perda depois. É a espontaneidade da Bossa Nova, sua forma simples de contar o amor, traduzida em uma outra língua, reinterpretada em um outro país a uma outra realidade, mas falando a linguagem de sentimentos que são comuns do ser humano, sobre a paixão, o tempo, a saudade; foi um sucesso a sua forma de cantar a vida. Como diz Júlio Medáglio “em todo caso, exportar nossa “bossa” para um país que possui mercado musical auto-suficiente e dos mais ricos, senão o mais rico do mundo e vê-la reexportada, significa uma das melhores credenciais para nossa música” (MEDAGLIA, 1966, pg 100. Balanço da Bossa Nova).

Considerações Finais

Quando alcançou os Estados Unidos, a Bossa Nova entrou em um processo de imigração dos seus artistas que mudaram seu modo de vida para se estabelecer em uma nova sociedade, mas que não rejeitaram o Brasil na essência do movimento, pois de certa forma, a marca de ser brasileira trouxe uma peculiaridade e até exotismo ao estilo que parecia ser já tão comum, mas diferente de tudo que se havia escutado até então.

Através de uma linguagem musical jazzística e uma batida inovadora, a de João Gilberto, e um jeito de cantar que acompanhava o instrumento ou a orquestra, e uma dissonância “harmônica”, a Bossa Nova teve sucesso em se assimilar com a música estadunidense, principalmente, ao já tão consolidado e famoso mundialmente jazz.

Nota-se, embora seja uma eminente representante cultural do Brasil, que a Bossa Nova nos anos de disseminação mundial, na década de sessenta, não obteve a atenção devida de governos brasileiros, o Estado brasileiro enfrentava um período de instabilidade política, uma troca de regimes culminara nos anos sessenta, de uma democracia frágil para uma ditadura militar que perseguia músicos influenciados diretamente pela liberdade da Bossa Nova.

Praticamente ignorada no Brasil após 1964, salvo pelos já amantes fieis do gênero que viviam no país, a Bossa Nova encontrou a sorte de encantar o mercado estadunidense. Desta maneira, passou a transforma a música norte-americana, a construir uma ideia do que era o Brasil através da melodia das suas canções e das letras das suas poesias, mesmo que traduzidas em inglês e perdendo muito a expressão poética que tinham no português original.

O Rio de Janeiro se transformou definitivamente no “coração” do Brasil, a fama de seus bairros: Ipanema, Copacabana, Leme e Leblon, ou de monumentos naturais: o Corcovado, o Arpoador, de suas praias, tornaram-se conhecidos pela legião de ouvintes do gênero em todo o planeta. Em seguida quando se “transformou” em uma *lounge music*, bares, hotéis, elevadores, aeroportos, salas de espera “internacionalizados”, ou mais ricos, no mundo todo tocaram uma *Garota de Ipanema*, *Corcovado* ou *Bim Bom*. Uma imagem de Brasil em forma de canção ganhou o mundo.

Realçada pela beleza estética, e pelo entorpecimento, embevecimento da sua arte, a Bossa Nova como a maior representa da cultura brasileira na esfera mundial manteve-se em seu conteúdo relativamente distante da situação social do povo, esteve praticamente alheia as desavenças políticas, e poucas vezes abordou os problemas sociais da época; ela era, sobretudo, uma música ideal, que procura encontrar uma sociedade que seja tão complexa e elaborada como as suas canções, mas que se viva bem e perceba que há uma leveza e jovialidade na vida, nos amores, nos breves, ou nos que perduram, porém nada é pra ser definitivo, está tudo sob a força do tempo que sempre faz algo a esperar, que sempre se cria ilusões, ou simplesmente ter a esperança que a vida seja melhor. A Bossa Nova é um diálogo íntimo, que se conecta com a vida sentimental de quem a ouve, é individualista; talvez tenha sido também esta uma das razões de seu enorme sucesso que persiste durante décadas.

Discografia

Antônio Carlos Jobim

The Composer of Desafiado, Plays – Tipo: LP – Ano: 1964 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque

The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim – Tipo: LP – Ano: 1964 – Gravadora: Warner – Local: Los Angeles

Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim – Tipo: LP – Ano: 1967 – Gravadora: Reprise – Local: Los Angeles – Parceria: Frank Sinatra.

Bob Brookmeyer

Trombone Jazz Samba – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque.

Charlie Byrd

Latin Impressions – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Riverside – Local: Nova Iorque.

Jazz Samba – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque – Parceria: Stan Getz – Parceria: Charlie Byrd

Bossa Nova Pelos Pássaros – Tipo: LP – Ano: 1963 – Gravadora: Riverside
Local: Nova Iorque.

Once More Charlie Byrd's Bossa Nova – Tipo: LP – Ano: 1963 – Gravadora: Riverside – Local: Nova Iorque.

Elizeth Cardoso

Canção do Amor Demais – Tipo: LP – Ano: 1958 – Gravadora: Festa – Local: Rio de Janeiro.

Herbie Mann

Do The Bossa Nova With Herbie Mann – Tipo: LP – Ano: 1963 – Gravadora: Atlantic – Local: Nova Iorque.

João Gilberto

Chega de Saudade – Tipo: LP – Ano: 1959 – Gravadora: Odeon – Local: Rio de Janeiro.

O Amor, O Sorriso e a Flor – Tipo: LP – Ano: 1960 – Gravadora: Odeon – Local: Rio de Janeiro.

João Gilberto – Tipo: LP – Ano: 1961 – Gravadora: Odeon – Local: Rio de Janeiro.

Brazil's Brilliant João Gilberto – Tipo: LP -Ano: 1960 – Gravadora: Capital – Local: Nova Iorque.

Getz/ Gilberto – Tipo: LP – Ano: 1963 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque – Parcerias: Stan Getz e Astrud Gilberto.

Paul Winter

The Paul Winter Sextet – Jazz Meets The Bossa Nova – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Columbia – Local: Rio de Janeiro/Nova Iorque.

Roberto Menescal

A Bossa Nova de Roberto Menescal e Seu Conjunto – Tipo: LP – Ano: 1963 - Gravadora: Elenco – Local: Rio de Janeiro.

Stan Getz

Big Band Bossa Nova – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque

Jazz Samba Encore! – Tipo: LP – Ano: 1963 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque – Parceria: Luiz Bonfá

Getz Au Go Go – Tipo: LP – Ano: 1964 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque – Parceria: Astrud Gilberto.

Getz/ Gilberto Vol. 2 – Tipo: LP – Ano: 1967 – Gravadora: Verve – Local: Nova Iorque – Parceria: João Gilberto.

***Coletânea**

Bossa Nova at Carnegie Hall – Tipo: LP – Ano: 1962 – Gravadora: Audio Fidelity - Local: Nova Iorque – Artistas: João Gilberto, Bolo Sete, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves Quartet, Sérgio Ricardo, entre outros.

Fontes

https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/07/030703_herbiemannon.shtml. BBC Brasil, Morrer Herbie Mann, precursor da Bossa Nova nos Estados Unidos, 2003.

<https://www.nytimes.com>. Archives, Bossa Nova 1960 – 1967.

<http://www.bossanovaproject.us/>. Bossa Nova Concert in Washington, D.C. 1962. Mini Exhibitions. The Albums.

<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital. Jornal Última Hora, 1959.

<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>. Documentário Coisa Mais Linda – História e Casos da Bossa Nova. Columbia e Ancine, 2005.

<https://www.allmusic.com/>. Bossa Nova.

<https://dcislandora.wrlc.org/islandora/object/dcislandora%3A16>. Felix Grant, Digital Collection.

<https://www.grammy.com/grammys/awards>. 7th Annual Grammy Awards (1964).

<https://oglobo.globo.com>. “As Versões de Garota de Ipanema pelo Mundo”. “Garota de Ipanema é a segunda canção mais tocada da história”, 2012.

<https://www.billboard.com/archive/charts> . Anos de 1963, 1964, 1967.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Popular Brasileira**. 1939. Versão revisada, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2012.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. Companhia Nacional e Lazuli, São Paulo, 2008.

CARR, Edward. **Vinte Anos de Crise**. Macmillam & Co, Londres, 1939.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 2ª Edição, Perspectiva, São Paulo, 1974.

CASTRO, Ruy. **A Onda Que Se Ergueu no Mar: Novos Mergulhos na Bossa Nova**. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

CASTRO, Ruy. **Chega De Saudade. A História e as Histórias da Bossa Nova**. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

ECO, Umberto. **A Definição de Arte**. U. Múrsia & Co., 1968. Versão brasileira: Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1972.

ELIOT, T.S. **Notas Sobre Uma Definição de Cultura**. 1962. Versão em língua portuguesa: Perspectiva, São Paulo, 1988.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. **A Política cultural à época da Ditadura Militar**. Artigos, Contemporânea, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Phaidon Press Limited, 1972. Versão em língua portuguesa: Guanabara Koogan S.A, Rio de Janeiro, 1993.

GUINLE, Jorge. **Jazz: Panorama**. 2ª Edição, Agir Editora, 1959. Edição revisada pela José Olympio, Rio de Janeiro, 2002.

HOBBSAWM, Eric J.. **História Social do Jazz**. 1989. Versão em língua portuguesa: Paz e Terra S/A, São Paulo, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **As Raízes do Brasil**. 1936. 26ª Edição, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Presses Universitaires de France, 1981. Versão em língua portuguesa: Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

LINK, Arthur. **História Moderna dos Estados Unidos**. Volume 3. Zahar, São Paulo, 1965.

MEDAGLIA, Júlio. **Balanço da Bossa Nova**. Folha de São Paulo, 1966. Publicado em: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 2ª Edição, Perspectiva, São Paulo, 1974.

NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. Breve História dos Estados Unidos. Washington Square Press, 1981. Versão em língua portuguesa: Alfa-Omega LTDA, São Paulo, 1986.

O BRIEN, Patrícia. **A História da Cultura de Michel Foucault**. 1992. Publicado em: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1992.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. **De Maldito a Erudito: caminhos do violão solista no Brasil**. 2012. Revista da Escola de Comunicações e Artes (ECA) – Universidade de São Paulo (USP).

PROST, Antonie. **Social e Cultural Indissociavelmente.** RIOUX, Jean-Pierre;
SIRINELLI, Jean-François. **Para Uma História Cultural.** Estampa, Lisboa,
1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate.** Rio de
Janeiro, Saga, 1966.